Sección bibliográfica

ACTUALIDAD DE JORGE GUILLEN

UN HOMENAJE DE LA «REVISTA DE OCCIDENTE»

Si el pasado año de 1973 la celebración del LXXX aniversario de Jorge Guillén fue motivo para notables aportaciones al estudio de su poesía —así el libro de Andrew P. Debicki: *La poesía de Jorge Guillén* (Gredos) y el de Justina Ruiz de Conde: *El cántico americano de Jorge Guillén* (Turner)—, 1974, no parece que va a ser menos guilleniano, a juzgar por lo que ya se ha publicado cuando escribo estas líneas. En primer lugar, el nuevo y esperado libro de Guillén, *Y otros poemas*, editado en Buenos Aires (1), que aún no ha llegado a las librerías madrileñas. En cuanto a la bibliografía sobre Guillén, varias fichas interesantes: la nueva edición del libro de Casalduero *El cántico de Jorge Guillén* y *Aire nuestro* (Gredos), la breve biografía del poeta por Joaquín Caro Rimero (Epesa) y, apenas inaugurado el año, el número homenaje que le ha consagrado la *Revista de Occidente* (2), número dirigido por Claudio Guillén y Jaime Salinas, y en cuya presentación se recuerda que las ediciones de la *Revista de Occidente* publicaron, en 1928, la primera edición de *Cántico*. No se trata de una acumulación de estudios críticos al modo de los tomos-homenajes, panteones tan frecuentes hoy, y que nadie, salvo los eruditos, leen. Es un número corriente de la revista, y sus directores sólo han convocado a seis críticos —tres españoles y tres extranjeros— para participar en el homenaje. Los españoles son José Luis Aranguren, Emilio Alarcos Llorach y Vicente Lloréns; los extranjeros, Pierre Darmangeat, Roberto Paoli y Fritz Schalk. El interés del homenaje está en la variedad y novedad de los enfoques críticos. Intentaré, en las siguientes líneas, una breve exposición de cada uno de ellos, comenzando por el ensayo que abre el número: *La poesía de Jorge*

(1) Nuchnik Editores, Buenos Aires, 1974.
(2) Núm. 130, enero 1974.

Guillén ante la actual crisis de los valores. Su autor, José Luis Aranguren, reconociendo que Guillén no deja de participar en esa crisis, pone el énfasis en lo que hay de *fe de vida*, de entusiasmo vital, en la poesía de Guillén. *Fe de vida* subtitula el poeta su libro *Cántico* a partir de su segunda edición. Fe en la *realidad total*, maravillosa y cotidiana. No hay solución de continuidad, escribe Aranguren, entre *Cántico* y *Clamor*, el segundo ciclo guilleniano. Lo histórico-conflictivo, las fuerzas enemigas de la vida, empezando por la misma muerte, se insinúan ya en *Cántico* (bastará recordar el estupendo soneto *Muerte a lo lejos*). Para Aranguren, pues, *Cántico* y *Clamor* no son sino el anverso y el reverso de un mismo canto: «el canto total es la lucha épica entre el bien y el mal, es decir, para el poeta, entre el ser y la nada». La conclusión a que llega Aranguren, tras referirse a *Homenaje* —tercer ciclo de la poesía de Guillén— como un *Cántico* circunstanciado, personalizado —*Reunión de vidas* lo subtitula su autor—, es que Guillén vive en su poesía la crisis de los valores en nuestro tiempo —y sobre todo en nuestra España—. Su poesía nos habla con la cargazón temporal que quería Machado, y, por tánto, lejos de ser un poeta intemporal, como se le ha juzgado por algún crítico, es Guillén un poeta temporalista, y su poesía es «poesía comprometida en el ser», y, por ende, «poesía cívica» (buen ejemplo, el librito *Guirnalda civil* —Cambridge, EE. UU., 1970—, que Aranguren no cita), que toma partido en favor del orden del mundo y contra su desorden, disfrazado tantas veces, escribe Aranguren, de «orden público».

Esa posición ética, moral, de la poesía de Guillén es contemplada también por Vicente Lloréns en su ensayo *Jorge Guillén desde la emigración*, pero centrándolo en el tercer ciclo guilleniano: el de *Homenaje*, dedicado «a todas las Musas». Lloréns ve *Homenaje* como un libro de convivencia, que puede leerse como un diario poético, «diario sin precedentes en las letras españolas, a no ser el *Cancionero* íntimo de Unamuno». Poesía escrita a partir de 1939, desde la emigración, como la de Alberti, y, como la de éste, mejor difundida en el extranjero que en España. «El contraste entre la resonancia externa y el silencio interior es tan marcado —escribe Lloréns— que no puede fundarse en consideraciones puramente literarias... Las razones de tan extraña situación no constituye ningún misterio, son pura y simplemente de orden político.» Sin embargo, yo diría que esa situación está siendo ya superada, como lo muestra el aumento creciente de la bibliografía guilleniana en los últimos años, si bien es cierto que todavía algunos libros de Guillén —*Guirnalda civil*, por ejemplo— no pueden venderse en España. Termina Lloréns su ensayo viendo en Jorge Guillén a un representante de cierto liberalismo humanista o cultural que

concibe la vida como plenitud y libertad. Pero, al mismo tiempo, reflejando con su vida y con su poesía el talante de aquella «España liberal y heterodoxa que, a consecuencia de la guerra civil, sólo en el destierro pudo encontrar refugio donde sobrevivir libremente».

El ensayo del profesor Emilio Alarcos Llorach —*La lengua de Jorge Guillén: ¿unidad, evolución?*— plantea un interesante problema estructural: el de si la lengua de la poesía de Guillén es una y la misma desde el primer *Cántico* (1928) hasta *Guirnalda civil* (1970), o ha cambiado al variar los contenidos que comunica. La respuesta que da Alarcos a este problema no puede ser simple y consistir en un sí o un no. Admite que el poeta ha cambiado algo, pero es porque ha cambiado el mundo, y con él el lector. Pero, añade, si han variado los tres elementos —Guillén, mundo y lector—, la relación entre ellos sigue siendo la misma. En suma, hay evolución, pero dentro de una unidad. Los temas pueden ser distintos, pero el plano expresivo —la lengua del poeta— ha variado poco y la reconocemos lo mismo en los poemas puros de *Cántico* como en los de protesta política de *Guirnalda civil* o de *A la altura de las circunstancias*. Eso que reconocemos es la lengua, y ésa no ha cambiado —sólo le han salido algunas arrugas al transparente primer *Cántico*—, porque no ha variado la pupila del poeta, teñida —en su juventud como en su vejez, en *Cántico* como en *Homenaje*—, del mismo amor a la vida, a la realidad infinita y cambiable. La conclusión a que llega, pues, Alarcos en su ensayo es que, aunque a partir del tercer *Cántico*, y sobre todo de *Clamor*, las fuerzas negativas y opresivas —dolor, represión, violencia, caos— se reflejan en la lengua, ésta permanece igual a sí misma, sin ningún cambio ni transformación radical. Guillén pasa de la exaltación del primer *Cántico* al tono elegíaco de *Que van a dar en la mar* o al de protesta en *A la altura de las circunstancias*, pero «ni su concepción del mundo ni su peculiar metamorfosis lingüística de la realidad han variado esencialmente. Su lengua se mantiene muy unitaria y bien diferenciada entre las de sus coetáneos».

Partiendo de los versos del romance *Cara a cara* con el que se cierra *Cántico* (*¿Siempre chirría la Historia? / De los silencios dispongo*), Pierre Darmangeat aborda en su ensayo el tema del tiempo de historia en la poesía guilleniana, inevitablemente unido al de la responsabilidad del poeta, no ya frente a la sociedad en que vive, sino frente a la Humanidad. Guillén «no huye de la Historia, sino acepta con entereza el tiempo de los sucesos, tiempo arisco, tiempo de dolor, pero guardándose el tesoro del tiempo personal». Por más que chirríe la Historia, viene a decir Guillén, la vida continúa, la realidad sigue siendo, y ofreciendo a ratos su belleza, su fruto tentador,

la delicia de su diaria melodía, entremezclada, desde luego, con molestas disonancias. Guillén, como advierte Darmangeat, no falsea ni oculta ninguna realidad, por áspera que sea. Y en eso consiste, añade el hispanista francés, lo que distingue a la poesía de Jorge Guillén, *dentro* del tiempo histórico, de la llamada poesía comprometida. Esta última escoge sus elementos de una realidad; Guillén los asume todos: los de la realidad total. Porque el tiempo lo abarca todo: historia personal e historia universal, y de ambas cosas hay en *Clamor*. ¿Qué es su libro *Que van a dar en la mar...* sino una dolorosa y melancólica elegía personal?

En su breve ensayo *Jorge Guillén ante Italia*, Roberto Paoli glosa las vivencias italianas de Guillén, más numerosas e intensas de lo que pudiera creer el lector poco atento a su obra. Los temas y motivos italianos —de la historia, de la geografía, de las artes y de las letras de Italia— son abundantísimos en la poesía de Guillén. Pero, además, el profesor Paoli comenta con fina precisión las traducciones o recreaciones que Guillén ha hecho de poetas italianos, como Leopardi, Tasso, Montale y Bilenchi. No sólo la vida personal del poeta —su mujer, Irene, es italiana— está ligada a Italia; también su vida poética, su vida editorial. Las más bellas ediciones de Guillén —las de *Homenaje* (1967) y *Aire nuestro*— son obra de un primoroso editor italiano: Vanni Scheiwiller.

Un breve y agudo ensayo del profesor Fritz Schalk sobre *Homenaje*, tercer ciclo guilleniano —que el autor subtituló *Reunión de vidas*— cierra el valioso número de la «Revista de Occidente» cuyo atractivo mayor son los poemas del propio Jorge Guillén que lo abren. Forman parte esos poemas del libro *Y otros poemas, 1966-1972*, recientemente editado en Buenos Aires y que, cuando escribo estas líneas, no está aún a la venta en España. La serie publicada muestra una vez más la fidelidad de Guillén no sólo a lo que llama Alarcos, en el ensayo comentado más arriba, su *lengua*, sino a sus muy variados *intereses* poéticos, temas y motivos infinitos —¿no es infinita la realidad?— que en su *fe de vida* encuentran siempre suscitación inspiradora: Picasso y Quevedo, el viaje de su generación a Sevilla, la vejez y el dolor, historia y crimen —y un solo verso define a un sistema— «Actos de fuerza, pomposos embustes»—, una divinidad india —Prajapati—, un terremoto... Criaturas y sucesos, esencias y accidentes de la total, abarcadora realidad temporal. Quizá Guillén, en este nuevo libro suyo, haya querido sumar al *tiempo de historia* nuevas —o viejas— *reuniones de vidas*, compañías humanas a las que el poeta sigue siendo fiel tanto como a su propia y sucesiva poesía.— *JOSE LUIS CANO (Avda. de los Toreros, 51. MADRID).*

UNA ANTOLOGIA DE POESIA BRASILEÑA

El espíritu eminentemente *musical* del Brasil, combinación de sensualidad, ligereza y paganismo, ánimo tan opuesto al gusto severo y ascético como propenso a una dimensión sobrenatural de la experiencia, basada sencillamente en la incomparable plenitud de la Naturaleza, y una mezcla de elementos indígenas, africanos y europeos —tal es a grandes rasgos el contenido de la poesía brasileña, recogida en una vasta antología por Angel Crespo (*). En el presente caso, la antología se monta sobre la evolución de las tendencias estéticas y la propia historia general del Brasil, con un amplio aparato crítico y una notable documentación, que permiten al lector seguir el despliegue de esa poética desde sus balbuceos iniciales hasta la situación actual.

Cuándo nace la poesía brasileña es cosa hasta cierto punto debatida. La exaltación nacionalista de algún crítico quiere situar el nacimiento de las letras brasileñas en la carta dirigida por Vaz de Caminha al rey de Portugal en 1500, dando cuenta del descubrimiento de esas tierras. Una posición más sensata fija ese comienzo a partir de la independencia, en 1822, pero el autor de la antología considera —con buenas razones— demasiado formalista un criterio semejante, y, de hecho, los primeros poemas incluidos en la selección corresponden al llamado romanticismo brasileño, bastante posterior al europeo, que precisamente trata de expresar el hecho de la independencia.

Pero en los tres siglos que median entre el descubrimiento y el primer poeta romántico considerable, Gonçalves Dias, hay conatos y ensayos tanto líricos como épicos. Los primeros textos en tal sentido son los del jesuita español José de Anchieta, que escribió en latín, castellano, portugués y tupí-guaraní. Hacia 1570, Anchieta escribe varios autos (Recebemento que fizeran os indios de Guarapi ao Padre Provincial Marcial Beliarte, Quando no Espírito Santo se receben una reliquia das Onze Mil Virgens, etc.), cuyos títulos indican el carácter a un tiempo medieval y circunstancial de los mismos. Hasta casi un siglo después no aparecen otras manifestaciones escritas, las de Gregorio de Matos (1623-1696) y Botelho de Oliveira (1636-1711), más conocido por sus poesías satíricas el primero, y completamente hispanizante el segundo, cuyo libro *Música do Parnaso* contiene dos comedias de estilo lopesco escritas en castellano. Lo que sigue a estos dos poetas es un período de cultura provinciana y localista, concentrada

(*) *Antología de la poesía brasileña, desde el Romanticismo a la Generación del 45.* Selección, introducción y traducción de Angel Crespo. Seix Barral. Barcelona, 1973, 440 pp.

en pequeñas tertulias y grupos, donde los funcionarios, comerciantes y terratenientes de la colonia mostraban ese típico gusto por las formas triviales y externas del espíritu, considerado cosa selecta y de buen tono. Así se crearon en diversas ciudades (Río y Bahía, sobre todo) núcleos imitadores del movimiento «académico» portugués, las Academias de las Esquecidos (Olvidados), de los Renacidos, de los Felices, de los Selectos, del Aureo Trono, etc., en el período comprendido entre 1724 y 1752. De esas fechas es el primer poema «patriótico», obra de un franciscano llamado Manoel de Santa María Itaparica:

Cantar procuro, describir intento
en un heroico verso, y resonante,
a quien me dio el nacimiento.
Patria feliz, que tuve por dichoso:
al menos con este humilde rendimiento
quiero mostrar que le soy afectuoso.
Porque es de ánimo vil y fementido
quien a la Patria no está agradecido.

Desde mediados del siglo XVIII penetra en la colonia la Arcadia Lusitana, reacción contra el previo influjo español, apoyada sobre todo en la poética de Boileau. La influencia francesa llevaba consigo el fermento renovador de la Enciclopedia y los textos políticos norteamericanos; por lo mismo, la Arcadia poética se vio pronto comprometida en algunos de sus representantes con el primer intento independentista, el movimiento conocido como Inconfidencia, donde perdió la vida el célebre Tiradentes (Sacamuelas) y fueron condenados por conjuración los poetas Claudio Manuel, Tomás Gonzaga («Dirceo») e Inacio de Alvarenga, todos ellos afrancesados y adheridos a una estética neoclásica. De esta época es también el clérigo frei José de Santa Rita Durao, autor de un poema épico camoniano, *Caramuru*, donde se narra la peripecia de un blanco que llega a hacerse con el gobierno de una tribu india, y cuyo interés es la atención prestada a la naturaleza brasileña. Poco después se publica en Lisboa (1769) otro poema épico, *O Uraguai*; debido a Basilio de Gama y centrado sobre una guerra de los colonizadores contra ciertas tribus indias.

La antología porpiamente dicha comienza con el romanticismo brasileño y, dada la multitud de poetas, lo divide en cuatro generaciones. La influencia de Hugo y de Byron deja notar ya sus benéficos efectos, sobre todo en la obra de Gonçalves Dias, un mestizo cultivado donde se funden el indio, el negro y el europeo, constante típi-

camente brasileña. Intentó hacer expresamente en su poema *Os Timbiras* una Ilíada americana. De allí son los versos:

El Diablo implacable nos trajo
los hombres que el rayo manejan cruentos,
que viven sin patria, que vagan sin tino,
en busca del oro, voraces, sedientos.

La tierra que pisan, y el campo y los ríos
que asaltan son nuestros; nuestro Dios tú eres.
Si el rayo de muerte que lanzan es tuyo,
¿por qué tal pujanza concederles quieres?

Algo posterior es Alvares de Azevedo, fundador con otros poetas de la Sociedad Epicúrea y decidido byroniano, a quien algunos críticos —desde luego brasileños— comparan con ventaja a Baudelaire. Algunos aciertos expresivos como el cuarteto

¡Sombras del valle, noches de los montes
que mi alma cantó y amaba tanto,
mi cuerpo abandonado proteged,
y en el silencio derramadle un canto!,

no consiguen, sin embargo, situar su poesía por encima de la moda lánguida y melodramática donde acabó desembocando el poderoso espíritu romántico. El estilo enfático y elocuente de Víctor Hugo alcanza su mejor recepción en el bahiano Castro Alves, liberal y abolicionista, que murió a los veinticuatro años. En él se mezclan una notable concisión conceptual y el exceso declamatorio, pero en líneas generales su verbo es poderoso:

¡Está borrando el bergantín inmundo
el surco que Colón abrió esplendente,
igual que un iris, en el mar profundo!...
...¡Es demasiada infamia!... ¡inmortal gente!
¡Alzaos, héroes, pues, del Nuevo Mundo!...

Tras el período romántico comienza el parnasianismo, cuyos grandes triunfadores a nivel social son Alberto de Oliveira y Olavo Bilac. Ya el nombre elegido por este último presagia sorpresas, y su lectura no hace sino confirmar el tipo de poesía que informa la reacción realista antirromántica:

Tuerce y apura, pule, lima
la frase; así
en verso de oro va la rima
como un rubí.
Que la labor del verso, acaso,
de tan sutil
recordar pueda la de un vaso
de Becerril.

Más culto es en este período el verso de Raimundo Correia, a quien corresponde esta gongorina imagen de una mariposa: «boya es del sol en la ola de su entibiado fuego». El deseo de objetividad condujo también a la llamada escuela científica de Recife, uno de cuyos representantes —Martins Junior— escribió los siguientes versos:

Viendo atrás Simón, Burdín, Turgot,
y Kant y Condorcet y Leibniz—voló
él (Comte) a la cumbre eléctrica de la gloria,
tras haber arrancado al piélago de la historia
la vasta concha azul de la ciencia social...

En todo caso, la ortodoxia parnasiana acaba saliendo malparada muchas veces entre sus propios representantes, donde aparece con frecuencia una sensualidad desbordante e incluso un erotismo apenas velado.

El movimiento siguiente en Brasil es la poesía simbolista, que tuvo allí notables cultivadores. El más conocido es el negro Cruz e Sousa, poeta audaz y personal, pero junto a él, y quizá con menos excesos, están Pereira da Silva, Feliz Pacheco, Augusto dos Anjos, Eduardo Guimaraens y Raul de Leoni. Estos poetas, de notable corrección formal, tienen en común un raro equilibrio de panteísmo e idealismo que se sobreañade al tono oscuro, desesperanzado y sombrío propio de la estética simbolista. Se trata de una poesía filosófica en su propósito, y muchas veces conceptualmente densa, que abarca desde la desolación de estas líneas de Pereira da Silva:

Nadie sabe a esta vida a que ha venido.
Un día, bien o mal,
nacemos de un dolor incomprendido
para morirnos de otro dolor igual...,

hasta los sonetos al alma y la belleza de Feliz Pacheco o intuiciones precisas como el final del poema *Unidad*, de Raul Leoni:

Y lo que más deslumbra la mirada
es ver en sus fragmentos reflejada
la completa noción de un mismo ser...

Augusto dos Anjos ve a la Naturaleza «llorando en los rudimentos del deseo»; y Eduardo Guimaraens canta «una cósmica ternura / misteriosa / y fluida con la cual se anima / cuanto existe».

El modernismo recibe en la antología una atención privilegiada, en parte por la calidad y en parte por la cantidad de poetas encasillables dentro de tal denominación. En el modernismo de los años veinte destacan la originalidad de Oswald de Andrade y la solidez poética de Manuel Bandeira. Andrade, vanguardista y autor de un «Manifiesto antropófago», tiene una evidente facilidad de expresión:

Las cosas son,
las cosas vienen,
las cosas van,
las cosas
van y vienen
no en vano.

Por su parte, Bandeira —uno de los más celebrados poetas brasileños de todos los tiempos— figura con composiciones muy variadas donde denota una especie de serenidad desengañada, subversiva y a veces nostálgica. Suyo es el poema *Preparación para la muerte*:

La vida es un milagro.
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.
El espacio, infinito,
el espacio es un milagro.
El tiempo, infinito,
el tiempo es un milagro.
La memoria es un milagro.
Todo es milagro.
Todo menos la muerte.
—Bendita muerte, que es el fin de todos los milagros.

La segunda generación de modernistas está presidida por el poema *Inveneçao de Orfeu*, de Lope de Lima, lleno de un cristianismo militante a lo Claudel, pero de gran riqueza verbal, donde se combinan la erudición, el canto a la Naturaleza, la sensualidad y las preocupaciones teológicas. Al canto primero del poema corresponde este cuarteto:

Hasta sin naves ni rumbos,
hasta sin olas y arenas,
hay siempre un vaso de mar
que un hombre navegará.

No menos compleja y bien trabada es la poética de Murilo Mendes, prototipo del verso culto, como acontece también con Augusto Schmidt.

La última sección de la antología se concentra en la llamada generación del 45, formada por poetas en su mayoría vivos, extraordinariamente diversos y numerosos, aunque caracterizados por una común preocupación en torno a los grandes temas y estilos de la poesía contemporánea. Esta generación traduce a Garcilaso, a Góngora, a García Lorca, a Guillén, y, en otras lenguas, a Pound, Pessoa, Perse, Rilke, Joyce, Dylan Thomas, Eliot, etc. Quizá su impulso creador no iguale a otros momentos, pero el cuerpo verbal y conceptual de la poesía brasileña se divisa desde ella con la fuerza de una palabra propia e inconmovible que el transcurso del tiempo no hará sino consolidar.

En cuanto al trabajo de Angel Crespo, autor de una extensa y documentada introducción a sus propias traducciones, es, desde luego, encomiable por el cuidado que lo preside y el abundante material bibliográfico puesto a disposición del lector en habla castellana.—*ANTONIO ESCOHOTADO (Lista de Correos. IBIZA).*

TRES LIBROS DE SANCHEZ GRANJEL *

No constituye novedad grande el hecho de que Luis Sánchez Granjel, el investigador que más años ha dedicado como profesional al estudio de la historia de la medicina española, el autor de mayor número de monografías sobre esa disciplina, publique varios libros sobre pro-

* Comentarios a tres recientes publicaciones de Luis S. Granjel: *Médicos novelistas y novelistas médicos.* Discurso para la recepción del académico electo ilustrísimo señor doctor don Luis S. Granjel, leído el 2 de junio de 1973, y contestación del excelentísimo señor doctor don Pedro Laín Entralgo, académico numerario de la Real Academia Nacional de Medicina (Salamanca, Real Academia de Medicina de Salamanca, 1973), 65 pp.; *La frenología en España (vida y obra de Mariano Cubí).* Cuadernos de Historia de la Medicina Española. Monografías XXIV (Salamanca, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española, 1973), 74 pp.; *Publicidad terapéutica en la España de «entreguerras».* Cuadernos de Historia de la Medicina Española. Monografías XXVI (Salamanca, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española, 1974), 153 pp.

blemas de su especialidad en un período de tiempo no superior al del año; esto, digo, no es ninguna novedad, pero sus obras, calas profundas en inéditos parajes del pasado médico español, ventanas abiertas a un mundo tan apasionante como desconocido, sí encierran siempre gran novedad. Sus tres últimos libros son otras tantas novedades historiográficas. Seguidamente intentaré exponer qué es lo que constituye y en qué consiste la peculiar novedad de cada uno de ellos.

I

Cuestión debatida es la de si el historiador puede hacer uso documental de los testimonios novelísticos, por tanto, si debe conceder a la obra de arte en general, y a la novela en particular, la categoría de «documento» histórico científicamente utilizable. Niegan unos a la novela tal carácter, por no reunir las por ellos consideradas características mínimas requeridas para que algo pueda ser denominado «documento histórico». Existen, es obvio, una historia de la literatura y una historia del arte, disciplinas imprescindibles de una historia total, pero ambas se caracterizarían, precisamente, por abordar los aspectos «no científicos» de la historia. Otros, fundados en distinta idea de lo que el saber histórico es, afirman exactamente lo contrario: que la obra artística en general, y la novela en particular, son los documentos «históricos» por antonomasia. Así; Unamuno, para quien la verdadera historia no está en la sobrehaz de los acontecimientos en que suele transcurrir la labor del historiador profesional, sino en lo que él denomina «intrahistoria» *La Vida de Don Quijote y Sancho* es la más denodada defensa que hacerse pueda de la novela como documento para la historia verdadera o intrahistoria. Así también, Ortega, quien opone la «historia externa» o documental a la «historia interna» o vital (1), la historia de «ideas» a la de «creencias», y considera que ésta es siempre, en última instancia, una tarea de imaginación creadora. «El hombre está condenado a ser novelista» (2). Así, en fin, Américo Castro, quien ha distinguido entre lo «describible», lo «narrable» y lo «historiable», y afirma que esto último «implica hacer visibles la conciencia de estar existiendo, la voluntad y el impulso constituyentes de esa existencia, y la estructura colectiva y dinámica en virtud de la cual el pueblo historiado aparece consistentemente moviéndose a lo largo de su existencia en el tiempo. El pueblo tema de

(1) Cf. Ortega y Gasset: *Pidiendo un Goethe desde dentro*, en *O. c.* IV, pp. 395-420.
(2) Ortega y Gasset: *Ideas y creencias*, en *O. c.* V, pp. 379-410. La cita, en la página 405.

historia se constituyó con la mira puesta en un futuro, y no sólo en el ayer de la rutina cotidiana, local, y sin vistas a ningún más allá, a valías soñadas y aún no alcanzadas. Los pueblos que no aspiraron a ser más que lo que eran y no pasaron de ahí, no son, ni pueden ser objeto de historia» (3). Naturalmente, la obra literaria, y en general la obra artística, suelen ser los más importantes testimonios para el conocimiento, no de lo describible ni de lo narrable, sino de lo historiable de una colectividad. Y lo mismo que se dice de una colectividad puede predicarse de un quehacer cualquiera o de una ciencia como la medicina: la rutina médica cotidiana, local y sin vistas a ningún más allá, a valías soñadas y aún no alcanzadas podrá ser objeto de descripción o de narración, pero no de auténtica historia. La historia de la medicina es la mostración de la voluntad y el impulso constituyentes de un quehacer y de una ciencia, la tensión dinámica por la que esa ciencia y su ejercicio se van formando, con la mira puesta en el futuro, en la lucha contra la enfermedad y en la transformación meliorativa de la existencia humana. Naturalmente, así definida, la obra literaria, y aun la novel, son testimonios, documentos auténticos y fidedignos para el historiador de la medicina. Desde este punto de vista, una novela como *La Peste*, de Camus, es históricamente tan importante como la *Introducción al estudio de la medicina experimental*, de Claude Bernard.

Entre ambas posturas extremas caben todo tipo de honorables compromisos. El de Granjel, en su libro *Médicos novelistas y novelistas médicos*, parece claro: la obra literaria en general, y la novela en particular, poseen un claro y decisivo papel documental para el historiador de la medicina, complementario del de las otras fuentes más clásicas. El historiador de la medicina debe componer la ciencia con la vida, los aspectos aparentemente impersonales y positivos con los más humanos y asistenciales.

El libro de Granjel constituye un completo catálogo de médicos autores de novelas y de novelas sobre tema médico que, abarcando un milenio, va desde Moses Sephardi hasta Luis Martín Santos. Pero su verdadera importancia no estriba tanto en esto cuanto en haber conseguido dar con la «estructura histórica» de la novelística médica española. Granjel defiende en su libro una tesis: «la preferencia de los profesionales de la medicina con vocación de novelistas por el descarnado realismo que caracteriza a la literatura picaresca; podría pensarse que los médicos, por razón de su oficio, se sienten más atraídos por el tratamiento de la realidad social tal como ella se ofrece y es-

(3) Américo Castro: *La realidad histórica de España*, 5.ª ed., México, 1973, p. 15.

tán menos capacitados para cumplir la faena de figurársela o fingirla distinta de como es» (4). Esto se advierte en la importante contribución de los novelistas médicos a la «literatura picaresca» de los siglos XVI al XVIII (Mateo Alemán, Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, Carlos García, López de Ubeda, Diego de Torres Villarroel), y queda corroborado en el siglo XIX por la abundantísima literatura de tema médico del «realismo literario». «El comienzo y rápido auge del realismo, apenas promediado el siglo XIX, que trajo como fruto uno de los más brillantes períodos de la novela española, explica el nuevo rumbo que va a mostrar la actividad creadora de los médicos en el campo de la novela. La filiación al realismo naturalista autoriza a los médicos novelistas a utilizar como tema de sus ficciones lo que para el médico es la realidad más inmediata de su vida, el propio quehacer profesional; en quienes siguen esta tendencia, la creación novelesca se convierte en simple narración, más o menos elaborada, de *sus experiencias clínicas*» (5) (Bertrán Rubio, Luis Suñé y Molist, Luis Comenge y Ferrer, Félix Tejada y España, Francos Rodríguez, Manuel Tolosa Latour). Pero el realismo literario hizo más, permite que otros médicos con vocación de novelistas busquen argumentos para sus ficciones en el propio saber médico; surge así lo que podemos denominar «novela científica...» (6) (Anastasio García López, Giné y Partagás, Amalio Gimeno Cabañas, Santiago Ramón y Cajal.) El paroxismo de esta tendencia realista van a representarlo Zahonero y López Bago. «En las décadas finales del siglo XIX, dos médicos van a intentar la empresa de aclimatar en España una novela que quería ser versión extremada del naturalismo divulgado en Francia por Zola y en la que se confería categoría de criterio estético a los postulados científicos formulados por el fisiólogo Claude Bernard; buscaron componer novelas experimentales donde las criaturas ideadas para dar vida a conflictos y situaciones tomados de la realidad se plegasen en su comportamiento y reacciones a las normas y principios que el hombre de ciencia había descubierto como rectores de los procesos biológicos» (7). Esta es también la línea en que se mueven, cada uno a su modo, Felipe Trigo y Pío Baroja.

Laín Entralgo, en las páginas de contestación al discurso de Granjel, dice «que los móviles del médico-novelista español pueden tipificarse mediante la siguiente serie de propósitos: *evasión* (la del médico que hace literatura, como podría pintar o cazar, para olvidarse

(4) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 10.
(5) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 17.
(6) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 20.
(7) Granjel: *Médicos novelistas*, pp. 22-23.

de partos y sajaduras); *ilustración* (la de quienes pretenden enseñar al vulgo, y lucirse de paso en la suerte, qué son la locura y el sexo o qué pasa con un hematíe, desde su nacimiento hasta su final destrucción); *utopía* (la de aquellos adelantados de la actualísima ciencia-ficción que, como Cajal en un relato por desgracia perdido, o como Giné en *Un viaje a Cerebrópolis,* imaginan literariamente lo que acaso la ciencia de mañana llegue a conocer); *denuncia* (la de quienes, a la vista de la injusticia política y social que con tan dramático relieve muestra a veces la enfermedad, pintan con crudas tintas la áspera realidad humana que les rodea), y *redención* (el propósito de los que enderezan su denuncia o su protesta al logro —a la promoción, como se dice ahora— de un mundo en cuyo seno imperen la justicia y el amor)» (8). Estos son, según Laín Entralgo, los cinco tipos fundamentales de médico-novelista o de novelista-médico. Pero la interesante, la esclarecedora tesis defendida por Granjel en su libro es que el médico no suele escribir novelas movido por uno sólo de esos impulsos, sino que en él se mezclan en distinta medida los cinco propósitos, y que sobre la evasión pura o la simple ilustración suele preponderar la denuncia realista de una situación y el intento de redimir y superar el *status praesens.* La novela, la novela del científico, tiene siempre —a pesar de su descarnado realismo— una función *utópica*, en cuanto va más allá de sus *tópos* o ámbito propiamente científico. Los médicos novelistas de mentalidad bernardiana utopizarán anhelando la época en que todos los elementos «subcientíficos» (miseria, pobreza, corrupción, malevolencia, injusticia, sufrimiento, etc.) del acto médico desaparezcan redimidos por el progreso de la ciencia. Los testimonios aportados por Granjel a este respecto son la interesante y desconocida versión española de un *pium desiderium* que fue común a todos los países europeos. «Bajo el título de *Utopien der Medizin,* el gran historiador de la medicina Heinrich Schipperges ha estudiado muy sugestivamente cómo la ilusión de un mundo mejor y la fe en la virtualidad de la ciencia para alcanzarlo se expresaron en los textos de los más ilustres médicos alemanes del siglo pasado. Desde un nivel científico mucho menos elevado, ¿no es este mismo pensamiento el que late en buena parte de la producción novelística de nuestros galenos, equivalente literario de los simultáneos afanes redentores y reformadores de Mata, Esquerdo, Jaime Vera y Simarro?» (9).

La novela del siglo XIX intentó imaginar lo que sería un mundo completa y perfectamente gobernado por la ciencia, donde no existie-

(8) Laín Entralgo: *Contestación...,* en Granjel, *Médicos novelistas,* pp. 55-56.
(9) Laín Entralgo, p. 56.

ra lo «subcientífico» ni, quizá, lo —llamémoslo así— «supracientífico». Sin duda que esto también se da en la novela del siglo XX. ¿Pero sólo esto? Pienso que no. Entre la mejor novelística médica y medicina novelada del siglo XX creo yo atisbar una especie de nuevo realismo, respetuoso con los aspectos extra o transcientíficos, mejor, extra o transpositivistas, de la enfermedad y del acto médico. Pero este tema, tan sutil como apasionante, es más de actualidad que de historia.

El libro de Granjel es, como él mismo afirma, la «primera aproximación a un tema al que quisiera retornar un día para someterlo a más pormenorizado análisis» (10). Como aproximación es todo un logro; de aquí que el lector no pueda menos de «esperar del gran talento, la fina sensibilidad y la laboriosidad incansable de Luis Sánchez Granjel la composición de un libro hecho y derecho en el cual sean adecuadamente desarrollados todos los copiosos y prometedores gérmenes que su discurso encierra; libro que sería, no hay duda, una apasionante ventana hacia la intimidad de nuestro pueblo y de nuestra historia» (11).

II

La Frenología en España (Vida y obra de Mariano Cubí), el otro libro publicado por Granjel en el transcurso del año 1973 es la redacción definitiva dada por el autor a un tema que le ocupó hace ya veinte años, y cuya primera expresión literaria fue el trabajo titulado «Don Mariano Cubí y Soler. Riesgo y fortuna de la Frenología en España» (12). La profusa bibliografía sobre Cubí aparecida en fecha posterior (Tomás Carreras y Artau: 1952; Jordi Berrio: 1965; Ramón Carnicer: 1969; Mir Cardona y Quevedo: 1970), así como los estudios efectuados sobre la difusión de la frenología en Cataluña (Jacinto Corbella y Edelmira Domenech: 1966, 1968; J. María Calbet y Camarasa: 1967), exigían una reelaboración del primitivo trabajo. Granjel lo ha hecho con maestría, aunando la rica información con un perfecto encuadramiento histórico, cosa ésta que se echaba en falta en varios de los trabajos últimamente aparecidos.

La categoría fundamental de interpretación histórica es aquí, de nuevo, la de *utopía*. Mariano Cubí es uno de los grandes médicos utopistas del siglo XIX español. Así lo expone Sánchez Granjel en un capítulo particularmente afortunado, «Una utopía frenológica» (13).

(10) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 39.
(11) Laín Entralgo, p. 56.
(12) *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina* II, pp. 203-226, Madrid, 1950.
(13) Granjel: *La frenología*, pp. 27-40.

El frenético utopismo del siglo XIX anduvo múltiples, indefinidos derroteros, y fue cultivado por científicos y teóricos de los más diversos saberes: «frenólogos como Cubí, teóricos de la vida social como Fourier y Owen, economistas como Saint-Simon, propagadores de nuevos códigos como Bentham y tantos otros ingenuos o avisados profetas... la utopía de Cubí se basa, naturalmente, en los principios de la frenología; afirmó, sin ambages, la posibilidad de conseguir, acatándolos, el grado de autoconocimiento y autovalimiento, esa perfectibilidad en la vida individual y en la existencia colectiva capaz de convertir en realidad el anhelo de perfección: *Ecsisten por doquiera*, escribe Mariano Cubí, *sobrados medios para hazer a cada individuo de la raza humana «virtuoso i feliz», i sin embargo en ninguna parte del globo se halla mas que «vizio e infelizidad», por la falta de intelijencia i fuerza relijiosa moral para dirijir aquellos medios. La Frenolojía, a no dudarlo, dándose la mano con la moral evanjélica, indica i haze fázilmente practicable el verdadero modo de suplir esta falta»* (14). Esta utopía general la concretiza Cubí en tres ámbitos particulares: el educacional, el criminológico y el eugenésico. Las damas de una Sociedad Frenológica establecida en Villanueva y Geltrú escribían a Cubí, en 1844, esta significativa epístola: «Desde que oímos los dos discursos publicados sobre frenología que en las noches del viernes y sábado, 19 y 20 del mes que acaba de expirar, pronunció usted en el teatro de esta villa ante un numeroso y lucidísimo concurso, quedamos profundamente convencidas de que, sin el conocimiento de aquella ciencia, la mujer irá siempre casi a *ciegas* en el desempeño de la alta misión de esposa y madre a que la tiene desde el nacer destinada la naturaleza. Pero después que las lecciones teórico-prácticas de usted nos han dado un conocimiento bastante completo de la frenología, hemos palpado que aquellas convicciones están fundadas sobre principios verdaderos, fijos e inmutables... Si nuestro ejemplo es extensamente imitado en las demás villas y ciudades de España, pocas generaciones bastarán para hacernos una nación de gente fuerte y robusta, moral y religiosa, inteligente y próspera. Si así fuera, ¡qué satisfacción deberá caberle en ver que usted es el principal instrumento de que Dios se ha servido para producir tanto bien a su amada patria!» (15).

Por utópica, la frenología tuvo una copiosísima repercusión literaria. «De la popularidad que alcanzaron las doctrinas frenológicas dan prueba diversos testimonios literarios; recordaré aquí —escribe Granjel— la comedia de Bretón de los Herreros *Frenología y magne-*

(14) Granjel: *La frenología*, pp. 32-33.
(15) Granjel: *La frenología*, p. 40.

tismo, estrenada en Madrid en 1845, y las alusiones que de ellas hace Mesonero Romanos; todavía en las décadas finales del siglo el frenólogo es personaje no extraño en el mundo que recrearon los autores de la novela realista» (16).

III

Junto a la utopía literaria y la utopía científica está la, llamémosla así, utopía técnico-industrial, la creencia en que el industrialismo va a conseguir, al fin, realizar lo que hasta ahora no fueron sino ilusiones literarias e hipótesis científicas. En el ámbito de la medicina, esta utopía ha sido —y continúa siendo— explotada en habilidad por la industria farmacéutica, que se sirve para ello de todos los medios persuasorios a su alcance, y muy en primer término de la publicidad impresa.

Esta es la que analiza Luis S. Granjel en su último libro, *Publicidad terapéutica en la España de «entreguerra»*. Se trata, que yo sepa, de la primera cala realizada sistemáticamente sobre un tema de tanta importancia médica como sociológica. «El triunfo del específico frente a la tradicional "fórmula magistral" supuso la creación de una nueva industria, necesitada de promocionar o "colocar" sus productos, y que utilizó, como no podía dejar de suceder, para conseguirlo los servicios de la publicidad» (17). Según el cómputo efectuado por Granjel, en España se anuncian en un período de tiempo algo inferior al medio siglo, entre 1890 y 1936, «casi un millar de específicos» (18). Mediante esa publicidad, la naciente industria farmacológica española, todavía casi artesanal, y la más evolucionada producción farmacológico extranjera buscaron imponer sus productos tanto a los profesionales del quehacer curador como a los propios enfermos, anulando la intervención del médico en la lucha contra la enfermedad (19). El «control social» que la industria farmacéutica trata de realizar por medio de esta propaganda se dirige, pues, primero al enfermo, en segundo lugar al médico y, como consecuencia, y en tercer lugar, a la medicina como ciencia.

En primer término, *el enfermo*. La publicidad farmacéutica trata de controlar al supuesto enfermo, convenciéndolo, por lo pronto, de que efectivamente padece una enfermedad y, después, de que el específico anunciado es la solución ideal a su padecimiento. «El ofre-

(16) Granjel: *La frenología*, p. 19.
(17) Granjel: *La publicidad*, p. 14.
(18) Granjel: *La publicidad*, p. 14.
(19) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 12.

cimiento del específico al enfermo vino a suponer una subrepticia suplantación del médico en la lucha contra diversas dolencias, en no pocas ocasiones ante síntomas elevados a la condición de enfermedades, desgajados del padecimiento de que eran signos, como el dolor, la tos, la fiebre o el estreñimiento. El arte publicitario tenía que convencer al real o supuesto enfermo de la bondad del producto para luchar contra el padecimiento que le aquejaba. Para conseguir esta finalidad, la publicidad utiliza los recursos que le son propios: el texto como elemento de convicción y la composición tipográfica del mismo y la imagen como ingredientes capaces de atraer y fijar la curiosidad del lector. La diferencia con relación a la publicidad de cualquier otro producto estriba en que el específico va dirigido a personas que viven en la particular situación vital en que las ha colocado la enfermedad, real o presumida, pero no por ello menos operante sobre su comportamiento» (20).

En segundo lugar, *el médico*. El control del enfermo por la propaganda de la industria farmacéutica tuvo, es natural, a la clase médica en contra, ya que ésta advirtió pronto que la difusión y el libre e indiscriminado uso de los productos anunciados podía resultar tan peligroso para la salud del enfermo como dañino a la economía del médico. Ante esta reacción adversa, la industria farmacéutica ensaya un segundo y más difícil sistema de control: el control, por lo general económico, de la clase médica. Adviértese esto de un modo claro en el cambio de actitud de la más prestigiosa revista de la profesión médica española en el siglo XIX: *El Siglo Médico*. En 1856, su editorialista escribe indignado, ante la propuesta de una casa farmacéutica extranjera de inserción de publicidad comercial: «Nosotros rechazamos indignados ese insulto que se nos ha hecho, y advertimos a los traficantes en tan viles mercancías que no nos ofendan en adelante con solicitudes de esa naturaleza...» Diecisiete años más tarde, en 1873, sin embargo, la revista claudica ante las presiones sociales y económicas: «Accediendo a los deseos, largo tiempo y con insistencia manifestados por algunos suscriptores, y acomodándose a la costumbre de publicar anuncios de medicamentos nacionales y extranjeros que han adoptado los periódicos de cierta publicidad..., hallarán, en fin, anunciados aquellos medicamentos que se han hecho de uso general en medicina y que se expenden en casi todas las oficinas de farmacia» (21).

---

(20) Granjel: *La publicidad*, p. 14.

(21) Cf. A. Albarracín Teulón: *Intrusos, charlatanes, secretistas y curanderos*. «Aproximación sociológica al estudio de la asistencia médica extracientífica en la España del siglo XIX», en *Asclepio*, XXIV, 347 pp., Madrid, 1972.

El control social del enfermo y del médico acaba siendo, en fin, control social de *la medicina como ciencia*. Tal es la razón de que la propaganda farmacéutica no sólo cree remedios específicos, sino que también «cree» unas veces, otras «module», las mismas enfermedades, configurando, tipificando y controlando no sólo a la ciencia terapéutica, sino en parte también a la patología como ciencia. Los 172 productos que, según Granjel (22), salieron al mercado español hasta 1936 con la pretensión de poseer una actividad depuradora de la sangre, ¿acaso no consiguieron afianzar hasta límites cómicos la creencia en la enfermedad comúnmente denominada «envenenamiento de la sangre»? (23). Por otra parte, el uso y abuso de específicos va a alterar la patología haciendo surgir las denominadas «enfermedades iatrogénicas». Es algo que aparece ya claro en el libro de Granjel.

¿Cómo se explica esta asombrosa fuerza de penetración de la industria farmacéutica en la sociedad, y su drástico control, tanto del enfermo como del médico y de la misma medicina? En alguna medida, claro está, por el real efecto terapéutico, ya etiológico, ya sintomático, de algunos de esos productos. En otra, por la angustiosa situación que la enfermedad produce en la vida del hombre, llevando a éste a probar remedios claramente inverosímiles. «En la sociedad de la época, la ciencia poseía un indudable prestigio, era admirada, lo que explica que con su manto, más o menos hábilmente arropados, se ofrecieran recursos y procederes que sólo podían surtir efectos en la medida en que eran capaces de actuar por sugestión. El hombre —así concluye el libro de Granjel— ha sido siempre presa fácil para mixtificadores, capaz de aceptar crédulamente, sin crítica, cuanto se le ofrece para conseguir lo anhelado y alcanzar de este modo, entre otros dones, el bien primario de la salud» (24).—*DIEGO GRACIA GUILLEN (Maldonado, 48. MADRID-6).*

CARLOS PARIS Y SU IDEA DEL MATERIALISMO CRISTIANO

La reedición, con prólogo y un capítulo nuevos, de *Mundo técnico y existencia auténtica*, del catedrático de filosofía en la Autónoma de Madrid Carlos París (Selecta de Revista de Occidente, Madrid,

(22) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 39.
(23) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 19.
(24) Cfr. Granjel: *La publicidad*, p. 153.

1973) incita a comentar algunos aspectos de su singular y, para mí, discutible trayectoria, aunque se hace preciso constatar de inmediato que la divergencia de pareceres, en este caso, no afecta a la presumible verdad objetiva que toda cosa o actitud encierran, sino simplemente a la interpretación de los lenguajes y los signos que cada entidad desplaza en torno.

La reflexión de Carlos París se encamina hacia la busca de una esencia de la técnica. No niega, por ejemplo, la sociedad tecnocrática, salvo en la medida en que ésta trata de bastarse a sí misma y cierra al hombre otras posibilidades e ilusiones en un desarrollo que trascienda su condición terrena. No cabe vacilación en suscribir las metas de París: redención de la miseria y la ignorancia, promoción de una educación liberadora de nuestras fuerzas creativas y conquista del ocio, no como consumo de productos mostrencos, sino como planificación del hombre (estas ideas pertenecen al prólogo, de incorporación posterior y mucho más plausibles, en cuanto a mecanismo de realización y empeño vital, que las tendencias sumamente idealistas —yo diría, si se me permite la expresión contradictorias, de un idealismo pragmático— contenidas en las conclusiones principales del libro y referidas a eso que el propio autor denomina «materialismo cristiano» y que ha despertado nuestra mayor curiosidad).

Cuando Carlos París habla de la actual fisonomía civilizadora, de sus deficiencias y errores, así como de las inmensas posibilidades que encierra la propuesta técnica, es un extraordinario escritor con enorme capacidad de síntesis y particular agudeza cultural para detectar los fenómenos peculiares al hombre moderno, envuelto, como sabemos, en los problemas de la cibernetización, el consumo, el peligro de fisión nuclear, de masificación, de la genuina tragedia humana, etc. Son hechos incontrovertibles con los que se ha de enfrentar cualquier amago de pensamiento, para, finalmente, salvar algunos aspectos de este desarrollo, rechazarlo en bloque, lamentar las coordenadas de la naturaleza humana o introducir los ingredientes necesarios —hipotéticos— que influyan —hipotéticamente también— en el proyecto ideal de vida, la vida como debe ser (a juicio del que emplaza el tema). En el caso de París, sobre su muy alquitarada consciencia del problematismo civilizador, hay hambre de inmortalidad, de fines superiores, de no quedarse encenagado en lo que él entiende por degeneración materialista.

Aquí ya se produce —en estas conclusiones— la divergencia de interpretación, la falta de familiaridad mía con el lenguaje y, por consiguiente, la ausencia de entendimiento, pues a un enfoque de traza técnica y científica o, cuando menos, racional, se le corona con la

inefabilidad del lenguaje religioso y la pretendida potenciación de los dogmas de fe, cuando en realidad uno y otro lenguaje —el racional y el ungido por la fe— no pueden abandonar sus predios particulares, a no ser que se quiera caer en la mayor de las confusiones o que se pretenda asumir nada menos la responsabilidad de hacer progresar los dogmas bíblicos, que en sí mismos y en justicia se desvirtuarían si el empeño fuera llevado a buen término. Entiendo que puede progresar la ceguera del hombre, puede progresar la criatura indefensa que se adapta al medio dolorosamente y se crea sus concepciones más o menos acertadas o eficaces. Pero los dogmas de fe, la palabra divina, el más allá y otros dichosos elementos de consuelo no pueden progresar jamás y, si progresan, es que hasta entonces habían vivido en el error y todas las enseñanzas de Dios sufrieron una penitencia —otra— de ininteligibilidad. Aproximadamente en esta línea se encuentra Carlos París con su idea del materialismo cristiano. El materialismo, el positivismo, el racionalismo, el existencialismo y todos los credos que brindan una explicación del mundo físico y humano sin afanes trascendentalistas, intransitivamente, pueden a veces, cómo no, sentir la necesidad de Dios o, por lo menos, tener noción del vacío, del absurdo, de la falta de sentido y de lo hermoso que sería la existencia de una conciencia superior —un fluido, una finalidad cósmica, una ausencia de la espantosa gratuidad universal en que se desenvuelve el hombre desde sus condicionantes psicobiológicas— para la que verdaderamente contarán nuestros desmanes, desde —intento ironizar— la monotonía medio insoportable de ir a la oficina, de ir a la cárcel por no estar de acuerdo con las apreciaciones del poder, o de las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki (aunque incluso esta cita se está poniendo anticuada y ahora debemos *actualizarnos* y citar las armas experimentadas por los americanos en Vietnam o la sustitución del coloniaje convencional por el coloniaje económico). El cristianismo sincero no tiene nostalgia de Dios, porque en realidad tiene a Dios (o cree tenerlo, es otra cuestión). En función de que tiene a Dios emplea un lenguaje distinto del que sólo a veces siente la necesidad exasperada de Dios o algo similar. El cristianismo da por sentadas una serie de anécdotas que, cuando se trata de un cristianismo abierto y progresista, pese a la contradicción enorme que comportan los términos, hipostasía al lenguaje común basado exclusivamente en la experiencia histórica y manipuladora. Claro, el problema de juicio o problema de función valorativa surge ya a partir de la terminología, que es incontrovertible para unos y de una absoluta trivialidad para otros.

Tadicionalmente y según esquema vulgar, los seguidores de las en-

señanzas evangélicas aceptan las penurias de la vida temporal fiados por la compensación extraterrena. Los no creyentes en esta prolongación del alma, o simplemente los que ven en las escrituras sagradas un apreciable conjunto de normas éticas, de propuestas humanistas salpimentadas por la calidad literaria y filosófica de inspiración exclusivamente histórica y según el arrastre de los tiempos y de las culturas, tienden a desdeñar las promesas ultramundanas y a valérselas por sí mismos tras el episodio azaroso de haber nacido sin saber para qué. La originalidad de Carlos París —y aquello donde es imposible seguirlo terminológicamente— consiste en un intento de conciliar ciencia, técnica y cristianismo con la salvedad curiosa —en la concepción de París— de que la fe cristiana ya no se resigna con la promesa extraterrena y la concordia infinita para después, sino que, además, tiene profundas razones para amar las realidades materiales: «Alientan al cristiano las razones más poderosas para amar las realidades materiales, pues tras ellas descubre valores infinitos». Todo sirve a Dios, de cualquier manera que pensemos y nos pongamos. Esta es la idea. Pienso que, en tales condiciones, resulta muy ventajoso adscribirse al llamado «materialismo cristiano». Antes otorgaba un premio: las dulzuras de la vida espiritual después que se abandonaba este mundo de miseria y lágrimas. Ahora otorga dos. Y el segundo premio alude a la conveniencia de aprovechar, en lo que quepa, las dulzuras materiales del primer tránsito. No cabe dudar de que este tipo de cristianismo se comporta un tanto egoístamente. El principal problema va a consistir en distinguir a un materialista de un cristiano. Bueno, pues hablando completamente en serio, eso es lo que ocurre en la realidad y pese a todas las etiquetas y lucubraciones teóricas: que no se distinguen y que las leyes de la naturaleza, las auténticas motivaciones del ser humano, van por otro camino o necesitan otra clase de enunciación.

Las teorías de Carlos París le llevan a una afirmación grave, a propósito de la caída, de la mordedura del fruto prohibido y de la alteración de la «ley divina», cuya consecuencia son todas las calamidades que nos ocurren. La afirmación grave es la siguiente: «Ya lo habíamos dicho, los campos de concentración, la amenaza de una autodestrucción son las consecuencias de un optimismo antropológico sin freno, ignorante del desorden interno y el acoso diabólico, que muerde en nuestro vivir» (p. 186). Hay que entender a la antropología sin freno como una suerte de agnosticismo, de donde se sigue que los agnósticos son más culpables de los campos de concentración y la amenaza de autodestrucción que, digamos, los gnósticos. Imposible discutir aquí la idea, pero quede constancia de su rechazo.

A efecto disuasorio cabría sugerir al autor que estudiase la responsabilidad o participación de todas las creencias sobrenaturales —o instituciones— en los métodos de represión. Así es posible que disminuyera su sentenciosidad sólo puesta de manifiesto en el penúltimo capítulo de *Mundo técnico y existencia auténtica,* libro que, por lo demás, es un estudio importante sobre el desafío que las posibilidades de la técnica presentan al hombre de nuestro tiempo. Carlos París se halla mucho más en consonancia con nuestras concepciones cuando en el prólogo —de redacción posterior al libro— dice que en lo que decisivamente cree es en la historia como riesgo, en la libertad y la riqueza inexhausta de lo real.

Entre la redacción del citado penúltimo capítulo y el prólogo no sé los años que han mediado —ignoro la fecha de la primera edición del libro—, pero sí me atrevería a afirmar que evidencian la evolución del autor, el cual ha podido muy bien pasar de un cristianismo idealizante a una especie de existencialismo cristiano-terrenal de muy elevado interés.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

ILDEFONSO-MANUEL GIL: *Luz sonreída, Goya, amarga luz.* Zaragoza. Ediciones Javalambre, Colección «Fuendetodos» de Poesía, 1972.

Este libro de poemas goyescos de Ildefonso-Manuel Gil revela un destacado caso del famoso «sinfronismo» orteguiano, o sea, una notable afinidad de sentido entre hombres de diversas épocas despertada por el contacto con una obra de arte. Ortega describe así sus efectos:

> Dijérase que esa circunstancia exterior [la obra] y esta posibilidad en mí latente poseyeran una previa, radical fraternidad y una misma calidad de sangre pulsara en ambas de suerte que mutuamente potencian su energía sin modificar lo más mínimo el sentido, la curvatura en que coinciden.
>
> (De *Azorín o primores de lo vulgar.)*

Parece que el poeta Gil percibe una corriente de fraternidad en la luz vital de los cuadros de su paisano aragonés, puesto que la recoge y la recrea en otro medio: el de las palabras. Otros poetas han escrito acerca del gran pintor: Baudelaire fue atraído por el aspecto demoníaco del «Goya, cauchemar plein de choses inconnues», del poema que le dedica en *Les Phares,* y Darío rinde tributo en hermosos tercetos a los diversos seres y colores de sus lienzos. Pero Gil nos ofrece

todo un libro de poemas en torno al artista total, con una compenetración que nos entrega poéticamente la profunda humanidad del hombre Goya y su obra en todas sus etapas creadoras.

El primero de los dos poemas que sirven de prólogo se titula «Fuendetodos», lugar de nacimiento del pintor y, a la vez, nombre de la colección en la cual se publica el libro. El poema es, efectivamente, una fuente de la que emanan los otros poemas que trazan la trayectoria vital de Goya. Nos dice el poeta que la fuente es de todo el pueblo, y que en sus aguas, que copian las nubes y reflejan las cosas con «voluntad de fantasmas», aprendió a pintar el niño Francisco de Goya y Lucientes. Allí nace la luz variable que acompañará al artista cuando, «en el pasmo de sus ojos / galopaban contraluces de negro y oro», y para el poeta este pasmo de ojos abiertos persiste como un fantasma porfiado en los hombres, niños y pobres que pintó Goya, y en el propio artista como hombre maduro que dice: «...me hundo en el silencio con un pasmo / de ojos abiertos a la luz más densa» *(Autorretrato)*.

Su cuadro de «Muchachos jugando a soldados» suscita la terrible pregunta, si...

> *esos redondos ojos inocentes,*
> *abiertos ante luces nacaradas,*
> *¿han de cerrarse un día ante las luces*
> *pavorosas de la batalla?*

En «Pobres en la fuente», el poeta describe «las manos aterídas» y «el infantil asombro / de la desvalidez tan cerca de las recias paredes, / los abrigados muros». Terror y miedo están en los «Caprichos»; pavor, miedo y azoradas palomas en «Los desastres de la guerra»; y en «Los fusilamientos», un «hombre que gime / con atónitos ojos deslumbrados / por la mirada última del mundo».

La sensación de pasmo que nace en «Fuendetodos» parece crecer a medida que la luz en los poemas y los cuadros se hace indecisa y por fin amarga, llenándose con las sombras de interrogaciones inquietantes: ¿Morirán en batallas que no son juegos los muchachos jugando a soldados? ¿Qué esperan los pobres en la orilla de la fuente? ¿Capricho de qué Dios es la terrible ambigüedad trivial de la existencia? «¿Están hechos los cuellos para corbata o yugo, / existe la sonrisa para esconder el odio?» El inocente pasmo infantil no se disminuye con el desarrollo de la razón, pues para el pintor ya envejecido de los epílogos la razón es «un vuelo de alondras asustadas», y al despedirse de su tierra vuelve a recordar «el asombro / infantil de la aldea».

Otro elemento presente en el poema «Fuendetodos», que reaparece como fondo y como metáfora en otros versos, es el agua. Como el niño Goya aprendió a pintar en los reflejos dentro del agua de la única fuente que tenía su pueblo zaragozano, es natural que este elemento tan preciado en tierra árida le acompañe, en su forma natural o en forma de pintura, sangre o sudor. En los poemas y cuadros de mucha luz es agua clara: «Siete arroyos de colores» brotan de la paleta del artista en «La Ermita de San Isidro», y hay «agua de manantial» y «luz o río fugaces» en el «Retrato de Josefa Bayeu». Algunos poemas se refieren al viaje por mar, aspiración quizá del aragonés que no lo ve y es por eso «navegante de los prados» como la imagen que aparece en «La gallina ciega». «El columpio» está repleto de metáforas marinas, sugeridas sin duda por el fondo pintado que efectivamente da una impresión de mar:

Navego sin navegar,
como barquito velero
que nunca se hizo a la mar.

Del aire a tus brazos vuelvo.
Echame bien las amarras
para quedarme en tu puerto.

Como el gran Ebro, los ríos en estos versos sugieren dinamismo. Para Gil es un río lo que lleva los monstruos desde el centro del ser hasta la existencia diaria, mientras duerme la razón, en el famoso «Capricho». En los epílogos, la tierra de Goya es madre «paridora de ríos», y un cansado Goya importuna: «dejadme descansar, dejadme, el agua / no tiene ya su voluntad de río». Hay aguas negativas en otros poemas: Fernando VII es «almirante en aguas turbias»; los dos contrincantes de «Duelo a garrotazos» están hundidos en un fondo viscoso hasta la rodilla; el terror «destila / su amargo zumo de ebriedad» en un «Capricho»; y en «Los fusilamientos» les nacen a las víctimas «regueros rojos» y un farol «bebe carmesíes».

Con la intuición natural de los buenos poetas, Gil parece advertir que las palabras, y no sólo las que expresan color y forma, pueden recrear efectos pictóricos. Esto es evidente en su empleo frecuente del participio pasivo o pasado, el cual, siendo verbo, cumple la función de adjetivo descriptivo a la vez. Esta forma inmoviliza la acción en toda su plenitud, cumplida tal como captan los cuadros de Goya acciones iniciadas anteriormente, «la rueda del tiempo detenida» («La era»), en un momento de fulgor, horror o reposo. El recurso sobresale en dos retratos. Goya se dirige a «La lechera de Burdeos»

contemplando su «rostro para siempre / ascendido al amor de mis pinceles». Hay una inmovilidad rebosante de cualidades cumplidas implícita en los participios del «Retrato de Josefa Bayeu» en el aire de mariposas turbado, sol remansado, mirada resuelta, gasa recreada en lo oscuro trascendido, inadvertido amor de cada día, miserias disueltas, apaciguados fuegos. En el retrato, el dinamismo interior y la significación personal del sujeto para el pintor están captados en la aparente tranquilidad de la postura de forma triangular, y el poema de Gil comunica el mismo efecto.

El poeta sabe también que el medio pictórico, aunque sea percibido por la vista, es capaz de rendir sensaciones mucho más amplias que la visual. En el mundo total de los cuadros goyescos Gil percibe llamadas a todos los sentidos en un silencio tibio, en «verdes colinas / olorosas de verbena», y en el frío, temblor, silencio, ardor y sonidos del «Capricho» poético «Anfiteatro romano». En «La ermita de San Isidro», lo visual y auditivo se entrelazan en las guitarras que «van tejiendo encaje de seguidillas». Muchos de los cuadros de Goya entregan su encanto para el poeta hablando en los diálogos y monólogos de sus versos. El Goya sordo se convierte sobre todo en pintor de lo auditivo, de los gritos de dolor en «Los desastres de la guerra». De «Los fusilamientos» dice el poeta:

En aquella ocasión pintaste un grito,
un grito levantándose desde el profundo abismo
hasta tu mano diestra estremecida.

Muchos son los logros estéticos de los treinta y dos poemas que integran el libro, pero al fin y al cabo el valor de un poeta reside en cada poema como unidad total e inseparable. Por consiguiente, ofrecemos unos comentarios sobre el poema «Los fusilamientos» como ejemplo de la riqueza de recursos y procedimientos artísticos del autor. La primera estrofa consta de los tres versos arriba citados, que se dirigen al pintor y expresan la impresión sobrecogedora que produce el cuadro: la de grito. En la estrofa siguiente el escritor sigue hablando a Goya, pero, en efecto, nos encamina la vista a una serie de «detalles» pictóricos parecidos a los fragmentos de distintos grabados que forman las ilustraciones del libro. En cada uno de estos detalles se detiene la atención del lector mientras el poeta sirve de guía, conduciéndonos otra vez a la impresión inicial de grito. La ruta que sigue revela los primores de la composición misma del cuadro que obliga a la vista a subir desde la camisa blanca, punto de enfoque

primario, hasta las manos que van hacia la oscuridad que conduce la vista a la luz del farol, enfocada a su vez en la escena sangrienta en el suelo:

Esa camisa blanca, desgarrada,
esas manos que crecen en la sombra,
ese farol luciérnaga horrorosa
que bebe carmesíes en la tierra,
ese hombre que gime
con atónitos ojos deslumbrados
por la mirada última del mundo,
o el otro ya caído que se abraza a la tierra,
como con ansia de nacer de nuevo,
y esa fría muralla inexpugnable
de violentas espaldas obstinadas...

Los verbos activos —crecen, bebe, gime, se abraza— infunde un dinamismo de plena actualidad en la escena, y, como en «Pobres en la fuente», estamos ante una muralla o pared como obstinado testigo de la desvalidez.

La estrofa que sigue es una clara evocación de la elegía de «La sangre derramada» del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de Federico García Lorca, que procede de una experiencia común, la de ver la sangre humana derramada en el suelo. El empleo de la forma lorquiana cumple la función de evocar desde el principio en el lector las mismas emociones de horror y frustración que comunica el poema ya conocido:

¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata...

(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías)

Gil también parte de la vista y sigue con estructuras paralelas negativas:

Después de haberlo visto
nada lo arrancará de la memoria.
Ni los claros de luna,
ni la rosada y virgen luz del alba,
ni primavera en flor, ni lento otoño,
ni árbol ni mar, ni pájaro, ni rosa,
ni ojos azules en amor mirados
pueden borrar la imagen de esos cuerpos
calmando su profunda sed de vida
en los regueros rojos que de adentro les nacen.

Sin embargo, son tan notables las diferencias como las semejanzas. En el caso de Lorca, la escena se proyecta actualizada y se centra sobre la sangre. Lorca no quiere ver la escena; Gil no puede *olvidarla*. Su verso se dirige al futuro, en que las flores, los pájaros y otras cosas gratas del diario vivir quedan para siempre desvirtuados de su poder para hacer olvidar la escena pintada por Goya.

En la próxima estrofa, recreando el seguro paso del destino y su «inevitable rítmica andadura» con el movimiento progresivo de participios activos: «acortando las horas, acercándose», Gil asume el papel de intérprete del mensaje y como poeta-pintor dirige a los espectadores de «ojos fáciles» a sus cuadros más alegres, dejando para sus hermanos, «habitantes de agónicos trasmundos», el impacto inolvidable de «Los fusilamientos».

En este poema y en los demás del libro, la enorme variedad de enfoques que se ajustan al ambiente de cada cuadro es uno de los grandes aciertos. En las versos, el poeta habla en íntimo diálogo con Goya o con los espectadores; el pintor se dirige a los sujetos de sus retratos, a nosotros o a otros individuos, y dialogan los personajes retratados. Con sólo tres líneas de rima consonante de estructura cerrada, «La maja desnuda» lanza su amenazante mandato indirecto:

¡Que nadie se atreva
con mi fragilísimo
cristal de belleza!

El breve verso sirve de marco que nos separa del interior del cuadro, alejando al observador intruso del recinto de la belleza intocable, y con la imagen del cristal se interpone otra barrera, aunque sea vulnerable, entre el interior del retrato y nosotros. En varios poemas de los «Caprichos», las profecías funestas y juegos verbales nos hacen perder de vista al poeta para fijarnos tan sólo en la grotesca danza de la muerte que parece cantada por un espectro impersonal.

La dualidad de contraluces que vemos en el título y en «Fuendetodos» está presente en todo el libro, siendo parte del carácter humano del artista, quien exclama en «Autorretrato»: «Contradicción afirmo, pues soy hombre». En «La romería de San Isidro» le atrae al poeta el misterio de las dos cabezas de mujer enraizadas en un solo cuerpo, como especie de metáfora visual de las dualidades goyescas: estrella y gusano, duelo y fiesta, pensar y vivir, sueño y vida, amar y odiar, escupir y besar. El poema V de los «Caprichos» dice que «la ambigüedad es signo / de la confusa condición del hombre», y por

eso quizá le gusta al poeta unir los contrarios en paradojas como «último esperar desesperando», «riquísima pobreza», «señores esclavos», «nacidos fetos» y

el hombre, hijo del tiempo y por él devorado;
el amor, soledades en vano acompañadas;
la virtud, cautelosa melliza del pecado,
y la razón, un vuelo de alondras asustadas.

(Epílogo II)

Lo que determina la estructura del libro es la luz titular dotada de emociones humanas —humanizada por el pintor y así también por el poeta—. La división del libro según el carácter de la luz sigue las etapas anímicas del pintor y no la estricta cronología de sus obras. La «luz sonreída» que ilumina a raudales la tierra y las tardes y «se alza y comba..., como una bóveda en el templo del tiempo», se hace más tenue. El hecho de que la sección titulada «Luz indecisa» incluya «La lechera de Burdeos», una de las últimas obras de Goya y posterior a los «Caprichos» y cuadros de «amarga luz», indica su recuperación momentánea de las luces diurnas y la esperanza, pero ineludiblemente vuelve a

. . la inútil luz, la inexpresable
con sonidos, colores o palabras,
la luz de la verdad, la luz del vómito,
la viscosa presencia de la nada.

(Programa)

En el último epílogo del libro apenas mira el pintor el «jirón de luz quieta en mis manos», mientras se prepara para morir en tierra extranjera, aunque «ninguna tierra es extranjera al cuerpo, / que no siente su peso ni su aroma».

Luz sonreída, Goya, amarga luz es un libro cuidadosamente concebido y construido, dentro del cual cada poema en sí es una unidad densa y tan artísticamente labrada como cada cuadro de Goya. Y si nuestro poeta ha aspirado a pintar las obras del gran pintor con una paleta de poesía, es porque advierte en éste el pleno dominio de la poesía. Como dice al Goya de las «pinturas negras», que expresan la búsqueda de la belleza en los mundos interiores: «al brío de tus manos te nacía / un verbo milagroso de poeta».—*ESTELLE IRIZARRY. (Georgetown University. WASHINGTON DC. 20007. USA).*

CELA, SUSPENDIDO EN EL ABISMO SOBRE «OFICIO DE TINIEBLAS 5»

Seguramente el lector tradicional de Cela, ese que le considera un divertido excéntrico, autor de libros de viajes y de costumbres, y maestro en el arte de transcribir expresiones populares que hacen sonrojarse a las señoras presentes, y que además, y el género abunda, piensa que es muy amigo suyo y potencial compañero de juerga, quede perplejo al abordar la lectura de *Oficio de tinieblas 5* (*), última obra de este novelista, que allá por finales de los años 50, al ingresar en la Academia «que limpia, fija y da esplendor», osaba presentarse en público con una venerable barba iconoclasta tan lejos de las normas al uso del «bien parecer», tan importantes entonces. Sin embargo, esa perplejidad no será exclusiva de esos que llevaron a lectores que ahora rondan esa edad en la que se empieza a ser poco merecedor de confianza (según el conocido *slogan* de las revueltas estudiantiles de la Universidad de Berkeley, en 1968), entre los que me cuento, a infravalorar y, en ocasiones, a rechazar la obra de Cela sin haberla leído, o habiéndola leído poco y mal, porque ¿cómo confiar en las opiniones literarias de los padres si no era posible confiar en las otras? Perplejidad que, sin duda, se extenderá también entre quienes conocen suficientemente la obra de Cela y valoran justamente libros tan importantes como, por ejemplo, *La familia de Pascual Duarte, La colmena* o *San Camilo, 1936.*

¿A qué se debe tanta perplejidad? Nada más ni nada menos a que la última novela de Camilo José Cela, *Oficio de tinieblas 5,* inaugura y da carta de identidad en nuestro país a un modo de novelar que hasta ahora nos llegaba traducido, a un narrar moderno (y quiero que se entienda ese término en el sentido más radical de acuerdo con aquella proclama de poeta maldito exigiendo absoluta modernidad), sobrepasándolo además y abriendo un espacio literario que, aun siendo profundamente hispano, es agitado y estremecido por los problemas que sacuden al hombre de los años 70.

Escribo conscientemente «novelar» y «narrar», porque, frente a numerosas y doctas opiniones que niegan la calificación de novela para *Oficio de tinieblas 5,* en esta obra Cela sigue siendo un narrador que compone una novela. Novela, sí, entrando en el terreno resbaladizo de la distinción entre los géneros literarios, que el propio Cela rechaza al afirmar en la introducción a *Mrs. Cadwell habla con su hijo* (publicada en 1953 y con aquel vocativo omnipresente, obli-

(*) Editorial Noguer, S. A., Barcelona, noviembre de 1973.

gado punto de referencia y antecesor de este libro) que «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra novela», afirmación que divulgarían escritores del *nouveau roman* y telquelistas franceses; y también cuando escribe, remachando ese rechazo, como lema del libro que me ocupa, d'après Unamuno, «naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón». Un lema que se contradice con el *Oficio de tinieblas 5 o novela de tesis*... (comienzo del larguísimo título) que aparece en la página anterior. Pero, y para zanjar por ahora la cuestión esta de los géneros, ¿no tiende toda novela a denunciar el principio de ficción que la alimenta y está construida contra lo novelesco? Según esto, se considera novela *Oficio de tinieblas 5* con el mismo derecho que *Don Quijote o Madame Bovary*, por poner un par de ejemplos de obras a las que nadie duda en incluir en el apartado novela.

Pues bien, *en Oficio de tinieblas 5* Cela sigue siendo el novelista genial de siempre, el maestro de la narración (aunque en la presentación del libro dijera abdicar de su maestría, realizando una pirueta más difícil todavía, lo que no deja de ser agradable y valioso en un país como éste, donde lo que el literato busca es «situarse» y vivir de las rentas), pero el mundo de referencias de su discurso no consiste en el apoyo seguro en la aparente materialidad de lo externo, sino en una retórica entrecortada en la cual el sentido reposa en el proceso dinámico de una mente entregada a complicados juegos de imágenes, cuyos destellos alcanzan un ámbito de ideas que entregan arabescos alucinógenos encerrados en un decir caracterizado por la inmensa suma de novedad coherente que crea. El texto, pues, constituye un reflejo escrito del entramado de la imaginación creadora que se desborda en corrientes incontroladas y hemorragias, permaneciendo como única concreción el esqueleto gramatical que supone el elemento fijo, el plano que intercepta un fluir liberador y, al mismo tiempo, deletéreo.

Tras parrafadas tan telúricas no debe pensarse que Cela se ha dedicado a hablar de esencias y sustancias inmateriales, o a ocuparse del sexo de los ángeles; en absoluto hace nada que tenga la más mínima relación con tales asuntos. Su discurso surge de un trasfondo habitado por terribles presencias y situaciones, ectoplasmas de una realidad española muy concreta frente a la que se alza la voluntad de persistente supervivencia de un individuo que ha vivido en tiempos y lugares detectables con facilidad, y que lleva estampados en su alma signos reveladores de una constante vigilancia

para no ser víctima de un entorno castrante. Como héroe y, por tanto, personaje de tragedia, se dispone a bailar sobre su propio cadáver, en una especie de medieval danza de la muerte al son de un *mantra*, este «oficio de tinieblas» (el número 5 precisamente), último responso antes de la primera palada que entierra un definitivo *vanitas vanitatis* a las «0 h. 0' 0"» que cierran el libro.

Sin embargo, he adjetivado ectoplásmica esa realidad subyacente, porque ejerce la violencia connatural a ella en primer grado, no aparece en un monólogo en segunda persona, como ocurría en *San Camilo, 1936*, donde la referencia inmediata de la conciencia narradora la constituían unos acontecimientos terroríficos muy precisos de los que la tal conciencia era sujeto paciente, monólogo que en algunas ocasiones, pocas, vuelve a aparecer en aquellas zonas del libro donde éste, en mi opinión, decae. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte del Picasso o de la renuncia a ciertos objetos que parecen estorbar al narrador para poner toda la carne en el asador. Esta renuncia en casi todas las demás ocasiones implica siempre una transgresión, un ir más allá de cualquiera de los límites accesibles gracias a saberes permitidos, para trazar desde allí mapas de mundos marginales, mundos intermedios que se revelan con la aceptación de la muerte (última definición de la literatura, según Cela), donde adquieren sentido textos como el *Bardo Thodol* y otros libros de los muertos, mundos intermedios en los que se abisma este «oficio de tinieblas» lleno de sabias recomendaciones para el bien morir/vivir, y de refinadas crueldades de enfermos y tarados Malones o Molloys, reencarnados en «Verdugos», «novias de tu primo», «ancianos ciegos daneses en visita a los museos de Italia», etc., y en innombrables como ese paradigmático «tu padre, no pronuncies su nombre». Mundos donde reina la atrocidad, la tortura, el sadismo de una humanidad despiadada y empujada al horror por la esquizofrénica barbarie que constituye su medio natural, se descubre de inmediato el paralelismo de este mundo con el que pintan Robbe-Grillet en *Proyecto para una revolución en Nueva York* o Burroughs en *Naked Lunch*, por citar solamente dos libros capitales de la última, o penúltima, literatura, con los que indudablemente cabe relacionar esta obra de Cela.

En *Oficio de tinieblas 5*, Cela nos lleva a un territorio sin fronteras allende lo espacio-temporal, donde se atormenta una conciencia lúcida y madura, territorio semejante al que se atraviesa ingiriendo ciertos productos, químicos o naturales, alucinógenos de reciente popularización, que un tal «Ulpiano el Lapidario» pone a disposición de sus clientes en el libro. Por otra parte, la relación que acabo de

establecer no es injustificada en absoluto ni traída por los pelos. Téngase en cuenta que, en una obra que constituye un ensayo y antecedente inmediato de la novela aquí comentada (me estoy refiriendo al oratorio *María Sabina*, que, por cierto, era una bruja mexicana que utilizaba el peyote en sus prácticas mágicas en vías a adquirir el conocimiento supremo), Cela incluye una completísima bibliografía de obras que se ocupan directísimamente de la «experiencia psiquedélica», y que incluye desde fray Bernardino de Sahagún al recientemente desaparecido Alan Watts, pasando por Artaud, Kerrigan, Huxley y todos los clásicos de este tema. Y, abundando en estas cuestiones, quiero señalar, aunque sólo sea de pasada, que ese «oratorio dividido en un pregón (que se repite) y cinco melopeas», estaba dedicado «A los niños que fuman flores de magnolio. Con fundada esperanza». Maravilla de ambigüedad, esta dedicatoria, sólo superada, aunque en este caso la ambigüedad sea con respecto a otras cuestiones, por la de *San Camilo, 1936,* con aquella segunda parte que en su día tanto y tan mal dio que hablar, a pesar del contenido del libro, y contribuyó a alimentar las opiniones de quienes quizás olvidan que *La colmena* (obra que a estas alturas se puede comprobar que está más viva que las contrapuntísticas novelas-testimonio de Dos Passos, con sus «noticiarios» y sus «ojos cinematográficos» incluidos, que motivaron el entusiasmo de un Sartre, entre tantos otros), está en el origen de toda la corriente de la novela de los años 50, que ha dado en llamarse «social», blanco predilecto en los tiempos actuales de novelistas y críticos aquejados de la «enfermedad infantil de la vanguardia», en acertada frase de Martín Lendínez. Pero en esta ocasión Cela ha renunciado a las dedicatorias y escribe en el lugar donde habitualmente aparecen: «La literatura no es más que muerte», siguiendo de nuevo a Unamuno.

Hay además en *Oficio de tinieblas 5* un apoyo que se podría llamar teórico. Este apoyo lo constituye la constante intromisión en el texto, con el que se funden hasta llegar a constituir el mismo texto, citas más o menos extensas de libros de magia, tratados y diccionarios de brujería y hagiografías de herejes. Estas citas se introducen en el discurso del mismo modo a como los elementos no estrictamente pictóricos sacados de su contexto habitual se introducen en un *collage,* superando así ese retraso que, si se aceptan las teorizaciones de Brion Gysin, la literatura lleva con respecto a pintura y música.

Hago referencia a música y pintura con toda intención. La lectura de *Oficio de tinieblas 5* impone una música mental que, con sus si-

lencios, *staccatos* y sostenidos, articula sintácticamente y lleva al reino del sentido al flujo continuado de un discurso carente de puntuación, dividido espacialmente en unidades, que Cela llama «mónodas», cuya numeración responde a una clave mágica. En este sentido cabe aproximarlo a *Finnegans Wake,* aunque es bien cierto que Cela no llega a la radicalidad de Joyce en lo que se refiere a la creación de una obra plurisignificativa y multievocadora, y siempre somete a sus períodos a unas estructuras sintácticas usuales y cultas, rechazando la sugerencia y la apertura a nivel de palabra. Estas estructuras son las de una rigurosa preceptiva que, no por rigurosa, encorseta el significado evocador de lo escrito, sino confirma una vez más la maestría de novelista de Cela, que explota a su conveniencia el castellano, siendo por ello capaz de comunicar lo inexpresable por medio de un lenguaje perteneciente al acervo literario de nuestra literatura clásica, contrastando con otros autores, casi todos menos dueños de los medios expresivos con que se las tienen que haber y que deben domar, que necesitan recurrir a rupturas y violaciones del idioma en su intento de crear una lengua viva que permita abordar eficazmente una empresa similar.

Ese *corpus* teórico al que me refería más arriba no puede ser, además, menos positivo del que lo es. Magia, brujería, herejía se cuentan entre los modos de conocimiento (en Extremo Oriente se diría «medios de liberación») marginales, fuera de la ley, poco susceptibles de integración en el reino de los saberes constituidos y, por tanto, imposibles de un estudio sistemático, a no ser que este estudio vaya acompañado de la práctica constante y la accesis que lleva a la afirmación de la vida como existente en el mero vivir.

He aludido a la pintura antes porque me servirá como ayuda para salir al paso a los amantes de baremos y clasificaciones que sitúen *Oficio de tinieblas 5* dentro de la órbita surrealista (citarán, además, como claro antecesor que justifica esta inclusión, *Pisando la dudosa luz del día),* siguiendo las modas del momento, que por estas latitudes siempre llegan con retraso y se reducen a ser eso, modas pasajeras. Continuando con el juego de los ismos, diré que creo que la presente novela de Cela pudiera incluirse mejor en un expresionismo, tipo Gombrowicz, por ejemplo. Pero no un expresionismo de primera mano, donde podría entrar el «esperpento» valleinclanesco, si es que su definición viene dada, como así parece ser, en la declaración de Max Estrella en su última jornada bohemia: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.» Se trata más bien de un expresionismo

que, tomando el término prestado de la pintura, se podría calificar de abstracto, dado que el desgarramiento y la angustia no producen ninguna deformación de lo real que lo haga soportable, sino, como en las obras de Gorky, De Kooning o Pollock, con su violencia y agresividad manifiestas en gestos pictóricos que surgen de lo más íntimo del alma, crean una realidad paralela que reproduce los movimientos y anhelos, consecuencia de un choque doloroso continuado, y conocido de sobra con un medio hostil y resistente a cualquier afecto. Además, y sigo recurriendo a la pintura, al parafrasear a Rosemberg, Cela en *Oficio de tinieblas 5* ve lo literario como un campo de acción, más que como un espacio en el que analizar o expresar un objeto real o imaginario, y lo que lleva a cabo no es un libro, sino un acontecimiento, «la purga de mi corazón», la presentación de su desnudez primaria, exhibida ante quienes se atreven a contemplarla con ojos nuevos y limpios, como proclama de su tremenda y escandalosa sinceridad y valentía, realizando así conscientemente una «vuelta a empezar» de su quehacer literario, como un joven rebelde, rabioso repartidor, a domicilio si es preciso, de vida.—*MARIANO ANTOLIN RATO (Juan XXIII, 80, 2.º C. Edificio Guanarteme. Pozuelo de Alarcón. MADRID).*

UN TRABAJO DE HERCULES *

Es el quinto, según Apolodoro (Biblioteca, II, 5, 5). Los doce trabajos de Héracles (el «Hércules» latino) son las hazañas que el héroe llevó a cabo por encargo de su primo Euristeo. El porqué de esta servidumbre es tema controvertido entre los especialistas. Ni a Dürrenmatt le importa, ni a nosotros. Hay una explicación, la más absurda de todas, que presenta a Héracles como amante de Euristeo. Pues ¿qué puede negar un hombre al ser amado, por viril y barbado que éste sea?

En su manipulación del mito, Federico Dürrenmatt parece basarse con preferencia en el antedicho Apolodoro. En efecto, la narración del mitógrafo helenístico sitúa en cuarto lugar la empresa del jabalí de Erimanto, lo mismo que el dramaturgo suizo. En otras tradiciones, la captura del cerdo salvaje constituye el tercer trabajo impuesto por Euristeo. Hay que tener en cuenta que Apolodoro se refiere tan sólo a diez operaciones de limpieza por parte de Héracles. De lo que no

* F. Dürrenmatt: *Hércules y el establo de Augias*. Trad. esp. de Feliu Formosa. Lumen, Barcelona, 1973, 124 pp. Con dibujos del propio Dürrenmatt.

cabe la menor duda es de la peculiar sordidez que rodea al trabajo número cinco, el mismo glosado por Dürrenmatt en la pieza que nos ocupa.

Si en Apolodoro es Euristeo el responsable de la aventura, en Pausanias (*Descripción de Grecia,* V., 1, 9, 10), es el propio Augias quien reclama el concurso de Héracles para terminar con el estiércol de sus numerosos rebaños. En este punto Dürrenmatt se pronuncia por la tradición encarnada por Pausanias (cf. p. 32).

Pero veamos en primer lugar qué nos dice la leyenda helénica. Augias fue rey de Élide (la *Elis* de Dürrenmatt, que debería haber vertido por *Élide* Feliu Formosa en su, por otra parte, muy cuidada traducción). Su padre pudo haber sido el Sol, y también Poseidón, o Forbante el Tesalio. Poseía innumerables rebaños de ganado, cuyo estiércol se había amontonado hasta extremos increíbles en los establos reales. Héracles se dirigió a él y, sin revelarle el encargo de Euristeo (en Pausanias es Augias quien demanda sus servicios), le dijo que en un único día limpiaría el establo, a condición de percibir como honorarios la décima parte del ganado elio. Augias, calibrando de imposible la empresa, le concedió cuanto pedía. Un hijo del rey, Fileo, figuró en todo momento como testigo.

Pues bien, Héracles, fiado al mismo tiempo de su astucia y de su formidable musculatura, desvió los cursos del Alfeo y del Peneo (ríos de Élide), orientándolos hacia el establo, en donde había practicado una considerable abertura para que el agua entrara. Augias no encajó el golpe y se negó a corresponder al beneficio de Héracles, alegando no haber prometido nada. En el arbitraje subsiguiente, su propio hijo, Fileo, prestó testimonio contra él. A consecuencia de esto, y antes de que tuviera lugar la votación, el rey de Élide desterró a ambos, Héracles y Fileo, presa de un violento arrebato de cólera. Para colmo de males, Euristeo no reconoció este trabajo como uno de los diez (o doce), pretextando que había sido llevado a cabo a cambio de un sueldo fijado de antemano.

Pero la historia no termina con la ingratitud de un monarca. La conducta de Augias exigía venganza. Héracles, reuniendo un ejército, partió en su busca. Sin embargo, las tropas elias, dirigidas por dos sobrinos del rey, los feroces Éurito Ctéato, hijos de Molíone y de su hermano Actor, derrotaron a los partidarios de Héracles y, aprovechándose de una inoportuna enfermedad del héroe, llegaron a dar muerte a Ificles, su hermano de madre. Más tarde, los Moliónidas serían objeto de una emboscada en un bosque, muy cerca de Cleonas, mientras se encaminaban a Corinto para participar en los terceros juegos ístmi-

cos. Píndaro nos relata (*Olímpicas*, X, 24-34) cómo Héracles «los esperó en un bosque próximo a Cleonas, y en el camino los inmoló, también a ellos, porque una vez, en tiempo ya pasado, habían dispersado su ejército tirintio, acampado en lo más hondo de Élide, aquellos arrogantes hijos de Molíone». Dispuso a continuación el vástago de Alcmena una segunda expedición contra Augias, a quien venció, mató y sustituyó por su hijo Fileo en el trono de Élide.

Fácilmente podemos comprobar cómo se aleja Dürrenmatt de la leyenda tradicional. Veámoslo, personaje por personaje. *Hércules-Héracles* no experimenta ningún cambio. Ni *Deyanira* tampoco, por más que su presencia en la empresa de Augias se haga imposible en el mito, ya que Héracles no la desposará hasta el regreso de su infernal periplo en busca de Cerbero, el último de sus trabajos. *Polibio*, el secretario, tiene un paralelo legendario en la figura de Yolao, sobrino e inseparable compañero del héroe en sus expediciones imposibles, como auriga de su carro y conjuro de su soledad. *Augias*, antaño rey, es aquí presidente del Gran Consejo Nacional de Élide. Su hijo *Fileo* va a morir en la farsa a manos de Hércules, en rivalidad por Deyanira (en el mito hemos visto cómo adviene al poder, muerto su padre, fiel a la gratitud que le merece el héroe y víctima otro tiempo de la obcecación paterna). Hay que hacer constar que el Augias de Dürrenmatt es un político de buena voluntad, no un tirano, ni siquiera una vulgar marioneta de tinglado festivo. *Yole* (la *Iole* de Feliu Formosa y de Dürrenmatt) no es hija de Augias en el mito, sino de Éurito, soberano de Ecalia (no confundir con el Moliónida). Aparece en la saga con posterioridad a Deyanira, como botín personal de Héracles tras la conquista del país de Éurito y objeto de los celos más amargos por parte de aquélla, quien no vacilará en acudir a la sangre negra del centauro Neso para intentar recuperar el amor perdido y provocar con ello la muerte del amado. Porque todos los hombres suelen dar fin a lo que aman, como gustaba de repetir en *Reading* Oscar Wilde. Y ello nos lo refiere el cartero *Licas* en el cuadro quinto de la farsa, premonitoriamente, mezclando los tres planos del tiempo en una misma realidad. Licas no es otro que el inevitable mensajero de la tragedia antigua adaptado al lenguaje de la sátira dürrenmattesca. *Cambises*, por su parte, el mozo de cuadra que sustituye a Hércules en su función de semental con las mujeres elias, ostenta un divertido y anacrónico nombre persa, y pronuncia quizá las frases más rotundas —y desesperanzadas— de la obra. *Tántalo*, el diestro cocinero asesino de la leyenda, es aquí el empresario-director del Circo Nacional de Élide. Y se presenta ante Hércules como Minos-Éaco-Radamanto-Tántalo de Mi-

cenas, la tríada de los jueces infernales unida a uno de sus más conocidos condenados. Toda una lección de sincretismo.

Esto a nivel de superficie. Pasemos ahora a la estructura interna de la pieza. Son quince cuadros (y valga la terminología tradicional), cada uno de ellos encabezado por un título particular. En el primero, *Escenario abierto y prólogo*, Polibio hace las veces de presentador de la obra, desde dentro y desde fuera al mismo tiempo. *En el helero del Olimpo* nos sitúa a Hércules y a Polibio en persecución del jabalí de Erimanto: será el primer fracaso, la primera gran «broma» de este muy singular y sardónico tratamiento del mito. *Frente al podio* prosigue con las presentaciones: Deyanira, Augias y sus dos hijos, Fileo y Yole. *En el establo de Augias I* refiere la asamblea en la que el pueblo elio decide, a propuesta de Augias, hacer venir a Hércules para eliminar el estiércol de sus ganados. En *Frente a la casa de Hércules en Tebas* (calle de Cadmo, número 34), el cartero Licas entrega la carta de los elios al héroe pidiendo su colaboración: es también el cuadro que desvela el futuro hasta la horrible muerte de Hércules (un mensajero de la tragedia griega lo es siempre de desgracias, no lo olvidemos). *Casa de Hércules en Tebas* contiene párrafos muy significativos. Deyanira y su esposo discuten sobre la conveniencia de acudir a Élide. Antes de haber tocado el tema, ha dicho Hércules:

> «¡Estoy harto de hacer únicamente cosas útiles y de servir a la humanidad! ¡Pasarme la vida arando, secando pantanos y cargándome monstruos es algo que me tiene harto, y a estos ciudadanos satisfechos y atiborrados que se aprovechan de mis servicios no puedo ni verlos!» (pp. 47-48).

Es la última rebelión del hombre cansado del oficio de ser héroe. No volverá a ocurrir. *La llegada a Elis* recuerda la alucinante llegada de Clara Zachanassian a Güllen en *La visita de la vieja dama* (1956). A Dürrenmatt le encantan las llegadas aparatosas, ridículas. Aquí es un superhombre semidesnudo acompañado de un escuálido secretario y de una mujer con aspecto y perfume de ramera quienes aparecen en el umbral de la provinciana Élide, ciudad sumida en el estiércol de sus rebaños. Recordemos que Clara se presenta en compañía de dos ciegos, un mayordomo, tres maridos y dos gángsters que mascan chicle sin cesar.

Noche de luna I es la noche de amor entre Fileo y Deyanira. El adolescente y la mujer madura. El viejo tópico en medio del estiércol: otro modo de desilusionado y cruel sarcasmo. *En el establo de Augias II* es la irrupción de la burocracia. Hércules no va a tener que vérselas esta vez con ningún monstruo horrendo, pero no va a poder

llevar a término su empresa. Con la Administración ha topado el héroe. Y no cabe duda acerca de la identidad del vencedor. Así, dice Cambises:

> «Voy a darte un consejo, Hércules de Tebas: quita ahora el estiércol, porque de lo contrario no lo quitarás nunca. Hasta ahora, todo el mundo ha perdido la batalla contra las oficinas de Élide. Desvía los ríos Alfeo y Peneo hoy mismo, y arrastra hacia el mar a esta maldita Élide, aun corriendo el peligro de que no quede más que la roca desnuda. Nada se habrá perdido» (p. 70).

En la roca comienza con Fileo y Deyanira en escena. Esta recita a su joven enamorado uno de los más famosos coros de la *Antígona* sofoclea (son los versos 332 y siguientes de la tragedia): «Nada hay tan prodigioso como el hombre...» La llegada de Tántalo, el director de circo, viene a simbolizar la absoluta inactualidad de Hércules (es la inactualidad de Buffalo Bill en sus peregrinaciones circenses europeas). El héroe es ya tan sólo un símbolo, no un hombre. Hay, sin embargo, un ligero destello de esperanza:

> «DEYANIRA: —Si me quedo aquí, no veré más la ciudad de Tebas, ni los jardines, ni la dorada fortaleza de Cadmo.
> HERCULES: —Deja que se pierda lo que ya está perdido. Construye aquí tu Tebas, tu fortaleza dorada de Cadmo. Yo me encargaré de mover montañas de basura, de llevar a feliz término la tosca tarea que sólo yo puedo efectuar. Y tú darás a este país, una vez limpio, la plenitud, el espíritu, la belleza, la inteligencia. Los dos somos, pues, necesarios a Élide; los dos somos la posibilidad de que este país se humanice. Quédate con Fileo, Deyanira, y el trabajo más sucio será el mejor de mis trabajos.
> DEYANIRA: —Gracias, amigo.
> HERCULES: —Nunca te olvidaré» (p. 81).

Y a este fugaz instante de unión, de eternidad, de *comunicación*, le sigue la ironía trágica más inflexible, más desnuda:

> «DEYANIRA: —Como despedida, te entregaré la taza de sangre negra que me dio el centauro Neso.
> HERCULES: —La verteré en el suelo y la tierra ae beberá la sangre» (p. 82).

Pero jamás la verterá, porque jamás Deyanira se irá de su lado. Fileo morirá y Deyanira, celosa de Yole, será inconscientemente la causante de la muerte de Hércules. Todo está terriblemente bien encadenado. Una vez más *La máquina infernal* de Edipo, de Jean Cocteau, la inexorable máquina de los dioses que existen porque son el diablo.

Noche de luna II es la noche de amor (de amor, no de deseo) entre Yole y el héroe. ¿Héroe? Para Yole sí lo es Hércules. El piensa de diferente forma, como vamos a ver:

> «YOLE: —Eres el más grande de los héroes.
>
> HERCULES: —Eso de héroe no es más que una palabra, una palabra que despierta imágenes elevadas, arrebatadoras. Pero yo, en realidad, no soy una palabra, Yole, sino un hombre que, por casualidad, posee una cualidad que los demás no poseen en las mismas proporciones: soy máa fuerte que los otros hombres, y por esta razón, porque no tengo que temer a nadie, no pertenezco tampoco al género humano. Soy un monstruo, como aquellos saurios que extermino en los pantanos. Su tiempo ha pasado, y también el mío. Pertenezco a un mundo sangriento, Yole, y ejerzo un oficio sangriento. La muerte es mi compañera, la muerte que envío con mis dardos emponzoñados, y he matado a muchos. Soy un asesino encubierto bajo la gloria de los hombres. Muy raras veces consigo ser un hombre, como ahora, a la suave luz de la luna, mientras te ordeno que te vayas. Porque algún día amarás a un hombre de verdad, a un hombre que sea un verdadero héroe, que tenga miedo como lo tienen los hombres, y que venza su miedo. Y tú tendrás algún día hijos e hijas, hijos que amarán la paz y que considerarán cuentos de viejas todos los monstruos con que yo me afano. Sólo esto es digno del hombre» (pp. 91-92).

Aquí el moralista ha adoptado tonos melodramáticos. *En el establo de Augias III* representa a la perfección el pesimismo social y político de Dürrenmatt. En efecto, la asamblea de Élide, reunida sobre el legendario estiércol del país, decide que la limpieza, la misma que ellos proyectaron en el pasado, puede llegar a atentar contra los principios religiosos de la nación. El círculo se va cerrando de manera implacable. Otro fracaso es *En el circo nacional de Tántalo*. No importa ya, no se cotiza un Hércules capaz de levantar mil toneladas. El circo no se llena por él, sino por una bailarina muy ligera de ropa, y todo ello haciendo uso abundante de los pases de favor.

De nuevo en la roca: Cambises está agotado. No en vano ha sustituido a Hércules en el lecho desde que el héroe llegó a Élide. No en vano las mujeres elias no advirtieron el cambio. Cambises está al borde del colapso y, sin embargo, aún es capaz de responder a su *alter ego*, en revocación enésima de su primitivo propósito:

> «Nunca lo harás. Porque el estiércol está demasiado alto en las cabezas de los elios. No podrás sacarlo con las aguas de los ríos Alfeo y Peneo» (p. 112).

No hay nada ya que hacer en el país de Augias. Y Hércules, Deyanira (que ha plantado a Fileo momentos antes de su boda) y Polibio parten hacia Estinfalia. Un rayo de luz: otro trabajo. Yole, catorce años, tierna y desmadejada, parte también tras Hércules, tras su mito. En el ínterin, Augias y Fileo se encuentran en la roca. Fileo, con la espada desnuda, busca una disculpa para morir joven y saciar una sed que el amor no ha podido apagar. Augias es realista, es un viejo, ha vivido. Fileo aún cree que el sacrificio puede significar algo, su sacrificio o cualquier otro, acaso sueña con una póstuma posesión de Deyanira. Es demasiado joven:

> «FILEO: —Tú deseabas quitar el estiércol.
> AUGIAS: —Lo deseábamos todos.
> FILEO: —Entonces, ¿por qué no se ha quitado el estiércol, padre?
> AUGIAS: —Porque los elios tienen miedo de lo que quieren y de lo que saben que es razonable, *hijo mío*. Porque *la razón necesita* grandes períodos de tiempo para imponerse, y porque el trabajo de quitar el estiércol no es obra de una generación, sino de muchas generaciones» (p. 117).

Pero la roca está vacía, Fileo va a morir:

> «Deyanira me ha abandonado al pie del altar. Mi vida está destrozada y mi nombre escarnecido. Ahora tengo que ir a combatir contra Hércules, contra el único hombre a quien amo y a quien ahora debo odiar, porque sólo su muerte vengará mi vergüenza.
> AUGIAS: —*Hércules te matará, hijo mío*» (pp. 117-118).

Y el estiércol permanecerá para siempre en los establos de Élide. Y ni siquiera el cuadro decimoquinto, *En el huerto de Augias*, puede poner una nota de presencias en este mundo de despedidas. Aunque Augias el mediocre, Augias el político que jardinea, haga todo lo humanamente posible por enhebrar razones de la peor ralea metafísica para evitar el último eslabón de la cadena:

> «AUGIAS: —Que sea tuyo este huerto. No lo desdeñes. Sé como *él*: transforma lo grosero. Da frutos tú también. Atrévete a vivir, y a vivir aquí, en medio de esta tierra informe, salvaje, no como una persona satisfecha, sino como un insatisfecho que sigue cultivando su insatisfacción y así cambia las cosas con el tiempo. Este es el acto heroico que quisiera imponerte, hijo mío, éste es el trabajo de Hércules que quisiera cargar sobre tus hombros.
> FILEO: —Adiós» (pp. 119 y 122).

Y Fileo se dirige hacia el fondo, con la espada desenvainada, detrás de Hércules, lejos de aquel jardín paterno sembrado de palabras y de

gestos culpables. Será el último viaje hacia su propio fondo, donde no hay más que estiércol y silencio.

Es el mismo teatro que condena a Alfred III, en *La visita de la vieja dama*; el que disfraza de mendigo a Nabucodonosor, y de rey al misérrimo Akki, en *Un ángel llega a Babilonia;* en que ha sido capaz de delinear la locura mosaica del Señor Mississippi y la estolidez sabia de Rómulo el Grande, un emperador que cuidaba gallinas. Es la mentira de Aristófanes Dürrenmatt, su mentira sarcástica de moralista, su fe de incrédulo, su nihilismo y su esperanza. Las estupendas contradicciones de un dramaturgo suizo que, incluso por encima de su propio arte, ha conseguido ser *inteligente.—LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

JOSEP FONTANA LAZARO: *La quiebra de la monarquía absoluta. 1814-1820 (la crisis del antiguo régimen en España).* Ariel. Barcelona, 1971, 499 pp.

A diferencia de Gran Bretaña y Francia, España no fue capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias de la historia moderna: ni reforma de estructuras ni, claro está, reforma fiscal; por el contrario, el Estado español fue haciendo frente a sus necesidades gracias a los ingresos obtenidos de las colonias americanas y a la creación de un enorme volumen de deuda pública. La incipiente industria y la agricultura comercializada se articulaban sobre la demanda americana, ya que no lo podían hacer en un inexistente mercado nacional; el déficit comercial se cubría con dinero americano... ¿Qué había de ocurrir cuando estos mercados coloniales se independizaran?

Cabía optar por un camino de transformaciones revolucionarias que hiciesen posible remover el latifundismo y la persistencia de formas de explotación señoriales que se oponían al crecimiento de la producción agraria. Pero las fuerzas más conservadoras del antiguo régimen, que gobernaban desde el golpe de Estado de mayo de 1814, querían solucionar los problemas económicos, ya que iba en juego su poder político-económico, sin tocar para nada la estructura política, económica y social del antiguo régimen. No iba a ser el envite de un gran movimiento revolucionario (aunque existiera un movimiento revolucionario-burgués importante), sino *la quiebra* del propio sistema, lo que iba a abrir paso al régimen constitucional en 1820.

Josep Fontana Lázaro, reciente catedrático de historia económica mundial y de España de la Facultad de Ciencias Económicas de la

Universidad de Valencia, se ha convertido, con la publicación de este libro, en uno de los más importantes historiadores del siglo XIX español. Además, este trabajo es sólo «el primer resultado de una investigación emprendida hace años y que deberá completarse en una segunda parte. Su objetivo es el de formular un modelo que descubra cómo se produjo en España la crisis del antiguo régimen».

No es sólo historia económica lo que se hace en este libro; al autor le ha interesado sobre todo la búsqueda de los complejos nexos que enlazan la evolución económica y los hechos políticos. Fontana sabe muy bien que los problemas de la Hacienda han jugado un papel central en las transformaciones políticas sobrevenidas en el curso de la Edad Moderna. El modelo que propone se basa en una sólida investigación de la Hacienda española y de los diversos intentos de reforma que hubo en este período (y que se incluyen como apéndice: «La lucha por la reforma de la Hacienda en el período de 1814-1820»). No es, pues, un modelo obtenido en laboratorio de filósofo y al que los hechos vienen —siempre— a corroborar. Se trata del planteamiento del problema desde una perspectiva histórico-científica: no se cae en el anecdotismo facilón; tampoco se deduce el modelo de otros modelos preconcebidos. La investigación de los hechos (el aparato documental del libro es realmente impresionante) se ha impuesto al historiador: ni intrigas palaciegas ni intentonas revolucionarias (aunque de ambas hubo) provocaron la caída del antiguo régimen. Razones mucho más de fondo están en la raíz del desmoronamiento de aquellas obsoletas instituciones.

Aparte del modelo general (Economía y Hacienda, Estado y Sociedad, basadas en una economía colonialista y en el mantenimiento de unas estructuras anticuadas, crisis y revolución de 1808, independencia de las colonias, marasmo de la Hacienda, desmoronamiento de la estructura política del antiguo régimen), Fontana tiene una especial facilidad, la facilidad que se consigue tras una seria investigación, para aclarar puntos oscuros y discutidos, o simplemente desconocidos, de nuestro siglo XIX.

Se estudia la coyuntura económica internacional (depresión general de la posguerra) y de España (la larga depresión que va de 1812 a 1843); la estructura económica (el desfase entre el interior de la Península y la periferia pudo seguir funcionando «mientras América proporcionó artículos coloniales y, por encima de todo, dinero con que efectuar la necesaria compensación. Pero cuando el comercio colonial cayó verticalmente a partir de 1814, el equilibrio de todo este complejo conjunto de flujos tenía que venirse abajo estrepitosa-

mente»); la permanente crisis de la Hacienda y las memorias e intentos de arreglarla; los hombres del Consejo de Estado (hombres de tan escasa valía que, «en contraste con ellos, el rey parece una persona inteligente»); cortedad mental y total incapacidad: «la política económica del régimen absolutista fue, en la etapa 1814-1820, no sólo ineficaz, sino absurda y perjudicial».

Pobreza de la Hacienda y división de los ánimos de los españoles: hasta tal punto que Cevallos, ministro de Estado, hablará «del fuego de los partidos..., el enorme déficit de la Real Hacienda está bien a la vista..., se necesitan dos ejércitos: uno para obrar donde llaman las atenciones externas y otro para enfrenar los partidos y mantener la calma interior». Hacienda y tranquilidad pública son dos cosas que estos hombres consideran ligadas por una multitud de lazos (expresivo es un título de Fontane: *Amnistía y Hacienda, los dos grandes problemas nacionales*).

Se examina la actitud de los grupos políticos: «El clero reguler es hostil como grupo social al liberalismo, porque trata de arrebatarle su riqueza y posición privilegiada, considerándolos incompatibles con las necesidades de un Estado moderno», tesis ya conocida; pero, según Fontana, «lo importante es que, en pleno dominio del antiguo régimen, las comunidades eclesiásticas han iniciado un proceso acelerado de ruina y que, mucho entes de Mendizábal, han tenido que comenzar a vender e hipotecar sus tierras para hacer frente a los impuestos.»

La pérdida del comercio colonial lleva a la burguesía al descubrimiento de la interconexión de los problemas del desarrollo económico y a la necesidad de un mercado nacional bien articulado y, por tanto, de una actividad político-económica muy diferente de la seguida hasta entonces; pero no creemos que se pueda hablar, como hace Fontana, de «apacible alianza» de la burguesía y el antiguo régimen hasta 1808. Hay elocuentes testimonios de que la gente estaba «harta» del antiguo régimen antes de 1808; aunque es cierto que, bajo él, la burguesía textil catalana estaba obteniendo pingües beneficios y que es al desaparecer éstos cuando advierte la necesidad de acabar con el decadente régimen. Por otra parte, el campesino, que había hecho de la guerra de 1808 una *revolución antiseñorial*, se vio sometido de nuevo a la tiranía del señor; claro que el padre Vélez nos pinta las grandes propiedades monásticas como el supremo recurso de los pobres, «olvidando que la existencia de esta gran propiedad era, en buena parte, la causa de que hubiese tantos pobres y que las limosnas, por cuantiosas que fuesen, no bastaban para impe-

dir las tremendas epidemias de hambre que asolaron España hasta comienzos del siglo XIX».

Otro de los méritos del libro es haber resaltado la importancia de la crisis política de 1818, agudizada por la crisis económica de 1819 —tal vez la primera crisis económica de dimensiones universales—. Sin tocar el marco intangible del viejo Estado ni molestar a los privilegiados, la empresa que Fernando VII exigía de sus ministros era imposible: «marasmo económico y colapso del sistema de Hacienda» y «la quiebra de la monarquía absoluta» serán sus frutos.

Al contrario que el antiguo régimen, la experiencia revolucionaria de 1820 no se vio frustrada por su propia incapacidad; verdad es que produjo un cierto malestar entre los campesinos, pero está claro que «el régimen constitucional no fue derribado por sus enemigos interiores... sin interferencias exteriores; el orden burgués habría acabado seguramente por imponerse al malestar de los sectores campesinos desfasados... Tuvo que ser la invasión de un ejército extranjero la que destruyera el edificio del régimen constitucional..., un país desengañado le dejó hundirse en plena indiferencia».

La quiebra..., de Fontana, tan bien acogida desde su aparición, aporta, sin duda, muchos datos para el conocimiento del siglo XIX y, lo que es más importante, ha sabido darles coherencia dentro de un modelo interpretativo extraordinariamente valioso. — *LORENZO CACHON RODRIGUEZ (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense. Ciudad Universitaria. MADRID).*

CARLOS P. OTERO Y UNA INTERPRETACION DE LA CULTURA

Decía Juan de Jáuregui en su *Orfeo:*

Mísero yo, que con la voz cansada
al reino del dolor descanso ofrezco.

Cansancio y vaciedad ofrecen, en verdad, además del cotidiano, tantos textos eruditos y vacías críticas académicas. Hasta que uno todavía recibe más fuertemente esa impresión al encontrarse con la otra cara de la moneda: la del humanismo auténtico; un libro, *Letras I*, (1) en el que se siente palpitar una vida intelectual muy ho-

(1) C. P. Otero: *Letras, I*. Edit. Seix Barral.

nesta, y siempre precisa, en el enfrentamiento con problemas de nuestra cultura, muy complejos. Un libro español por los cuatro costados. Un libro de un español perdido y encontrado en una universidad americana. Desde una toma de postura clara, patética y constante ante problemas de nuestro tiempo hasta el examen minucioso de la obra de uno de nuestros poetas más grandes; dicho sea esto último sin ánimo de exageración, es algo que se impone con un pequeño ejercicio de objetividad; pasando por una exposición de las doctrinas de Chomsky, los problemas planteados por la fonología gallega, Cervantes, Unamuno, Cavafy, Altolaguirre. Entonces es cuando una voz cansada recorre todas estas páginas, que sin duda han sido para el crítico una fortuna, un descanso. Todas las cosas que, por regla general, se rechazan sistemáticamente dentro de la vaciedad de tantos libros y cerebros aparecen aquí muy integradas y vividas, muy sazonadas; y cuando se dan los palos, que se dan, y muchos, poco o nada medidos, que ya iba siendo hora de ejercitar la justicia distributiva, pues quien más quien menos carga con sus pecadillos históricos, veniales algunos, otros de lesa gravedad y lesa envidia (los problemas de envidia interesan especialmente al profesor Otero, vicio internacional y no sólo propio de la Península; por lo visto en Yanquilandia tienen el mismo problema).

Uno de los primeros dilemas que nos plantea el libro y que el mismo autor discute es el de su posible unidad. Naturalmente que la tiene, y clara además. En primer lugar, la unidad innegable, como el mismo dice, de haber salido todo del mismo caletre. Lo cual nos da inmediatamente una concepción cernudiana de la unidad de la crítica y de la creación: los temas no deben ser violentados en su tratamiento objetivo, es la mirada del creador, en cualquiera de los dos niveles, quien los usa. En segundo lugar, su mismo concepto de humanismo, concebido en su sentido más exacto, como una actividad dedicada por completo a mejorar al hombre. Esta entrega a una sabiduría que, básicamente, no debe ser sólo pura ha debido empezar por la adquisición de unos conocimientos que están bastante lejos de nuestras líneas actuales de formación. Y en tercer lugar, las relaciones entre estudios del lenguaje-estudios de literatura, que, como ya se sabe, son inseparables. El camino va, pues, de la lengua y su historia a la historia de la cultura, o mejor aún a problemas históricos de la historia de la cultura, algunos de una cercanía todavía abrumadora, y que piden la inclusión de los puntos suspensivos, pero siempre con los datos suficientes para que el lector avispado eche sus cuentas y relea libros.

Una excelente introducción a la teoría de las transformaciones gramaticales —a la que, por cierto, el profesor Alarcos en su *Gramática funcional* (2), se niega a llamar «transformacional», mientras otros autores adoptan ese nombre sin más preámbulos—, introducción que debe ser completada con el prólogo y traducción que el autor ha hecho de *Aspects of the theory of Syntax* (3), y con ayuda de los buenos consejos que el profesor Otero nos da en otro lugar (4). Dice Chomsky que «el conocimiento de una lengua supone la capacidad de especificar la estructura profunda y superficial de un orden de oraciones infinito, relacionando dichas estructuras de un modo adecuado y atribuyendo una interpretación semántica y una interpretación fonética a las estructuras profunda y superficial emparejadas entre sí» (5). Pero antes de llegar al estudio y desarrollo de la estructura profunda es necesario conocer la estructura superficial, punto donde se establecen las líneas de contacto entre las escuelas estructurales y la gramática de Chomsky. Pero nada más: las distintas escuelas estructurales conciben la lengua como algo estático, mientras que Chomsky, frente a Saussure, la concibe como algo dinámico, es decir, como capaz de generar oraciones. De ahí el interés de Chomsky por los estudios tradicionales del lenguaje, especialmente los de marcado carácter genético (6). Harris y Sapir están en el origen de las teorías chomskianas. Esta gramática se desarrolla en varios niveles (composición tripartita) y sigue el orden inverso al de Trubetzkoy o al primer Hjelslev, es decir, va de la oración a la fonología. Por un lado, un componente sintáctico con dos subcomponentes, ahormacional y transformacional; en el primero entran sólo las oraciones simples, arquetípicas, que pueden denominarse «hormas»; estas oraciones pueden ser transformadas por el hablante siguiendo la misma estructura; se llega así a lo que se llama «transformas». Los únicos conceptos, radicalmente distintos por otra parte, que podríamos encontrar dentro del estructuralismo, como algo cercanos a éste, dado su nivel dinámico, serían el de expansión y progresión del texto. El segundo nivel del transformacionalismo se centraría en los componentes interpretativos, esto es, fonológico y semiológico. Dice el profesor Otero que la gramática transformacional es el álgebra de

(2) E. A. Llorach: *Estudios de Gramática Funcional del Español*, pág. 110. Edit. Gredos.

(3) Noam Chomsky: *Aspects of the theory of Syntax*. Edit. The Massachusetts Institute of Technology. Traducción española de C. P. Otero: *Aspectos de la teoría de la Sintáxis*, Edit. Aguilar.

(4) C. P. Otero: *Evolución y revolución en Romance*. Edit. Seix Barral (una inteligencia normal, buena voluntad y papel y lápiz).

(5) Noam Chomsky: *El lenguaje y el entendimiento*, pág. 53. Edit. Seix Barral.

(6) Noam Chomsky: *Cartesian Linguistics*... Edit. Harper and Row. Traducción española en Gredos: *Lingüística cartesiana*.

los morfemas; aquí hay un pequeño peligro terminológico para el estudioso europeo, pues se toma el morfema en el concepto de la escuela americana, es decir, un constituyente que integraría el concepto de morfema y semantema de las escuelas europeas, cuya traducción más exacta para nosotros sería la de monema, en el sentido con que lo aplica Martinet a cada uno de los componentes del sintagma. En este ejercicio, en esta álgebra, es en donde se formaliza con rigor la teoría de Chomsky, que ya ha sido aplicada a distintas lenguas con indudable éxito. Ahora bien, personalmente, y si sirve de algo una opinión, creo que la teoría chomskiana presenta unas posibilidades ilimitadas para los estudios estilísticos, especialmente para aquellos procesos de creación que, como la poesía, definió Ivo Fopagy como procesos basados fundamentalmente en el encadenamiento de posibilidades. Del aspecto lingüístico del libro no me queda sino remitir al lector a las obras citadas en la bibliografía, con excelentes traducciones del mismo Otero, Wulf y Ferraté. Sobre el apéndice dedicado a los estudios fonológicos gallegos, decir que apunta hipótesis verdaderamente interesantes, y también que en realidad están poco disculpadas algunas de las lagunas a que hace mención, si pensamos en la atención que se ha dedicado a problemas afines dentro de otras lenguas, catalán, aragonés, etc.; quizá la causa de su abandono haya sido el que no fueran problemas interesantes para explicar la evolución dialectológica del castellano. Con él esperamos encarecidamente que algún organismo citado venga a rellenar estos ya «precipicios».

De entre el resto de los trabajos del libro destacan, amén de otros, como «las sílabas de la poesía», las multiples variaciones sobre temas cernudianos (algunos de estos trabajos, ya publicados anteriormente, son especialmente entrañables para el crítico, por haber servido de punto de partida para su tésis doctoral sobre la soledad del «Poeta de Europa»), merece destacarse la misma publicación, el que por fin se ponga a disposición de un amplio público una buena parte, buena por lo importante, del epistolario del autor de *Ocnos*. Muchas de las «reacciones» cernudianas se explican allí, fuente indispensable para terminar de perfilar el trabajo y el carácter del poeta, para fijar la fecha de algunos poemas, para ver muy de cerca sus últimos años, entre el cansancio, con su voz cansada y joven, como le del autor del libro, ofreciéndonos descanso al reino del dolor.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, 11.º VIGO).*

MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS: *Vida y obra de fray Bernardino de Sahagún*. Institución «Fray Bernardino de Sahagún». CSIC, León, 1973.

La extraordinaria figura intelectual, moral y vital que es fray Bernardino de Sahagún se desborda e invade campos tan diferentes como el de la historia de la ciencia, la actividad educativa, las relaciones interétnicas, o el conocimiento lingüístico. Por eso, enfrentarse, una vez más, con su vida y su obra, a través del bello, preciso, ponderado y bien documentado libro que ha escrito el profesor Ballesteros Gaibrois, uno de los mejores especialistas en Sahagún de nuestro tiempo, es no solamente un regalo, sino un nuevo motivo de reflexión en muchas de las cuestiones que suscita su lectura.

La vida de los grandes hombres, se dice, son un ejemplo para las generaciones que le siguen. Yo diría más bien que *deben ser* un ejemplo —positivo o negativo— para los que las reviven con apasionamiento y solidaridad. Pero lo primero que requieren esas vidas es que se les reconozca como pertenecientes a grandes hombres en realidad. Y ¿de qué depende la grandeza de la vida de un hombre, de la vida que realmente vivió, o de la consideración que tuvieron de ella sus contemporáneos, o las generaciones que le siguieron?

La vida de fray Bernardino que es, al mismo tiempo, como muy bien nos la muestra Ballesteros, la vida de su obra; es un ejemplo más de cómo nuestra sociedad despilfarra las energías de sus mejores hombres y los destruye y aniquila por razones ideológicas. A través de las páginas del libro que comentamos, se hace repaso de cómo nació, se desarrolló y fructificó una idea original de enfrentarse con el problema de misionar y catequizar a un pueblo de cultura diferente y cómo esa obra fue combatida, frenada, anulada y silenciada por espíritus mezquinos, con visión estrecha y equivocada de la realidad, hasta el punto de que solamente después de dos siglos se empezó a conocer —cuando ya sus objetivos originales eran inalcanzables— en el mundo restringido de los especialistas.

No es extraño, pues, que la figura de fray Bernardino de Sahagún, de tan extraordinaria talla para la comprensión de los orígenes del pensamiento antropológico moderno, no figure, o sea una mera mención pasajera y sin importancia, en los textos de historia de la ciencia hechos fuera de España. No podemos atribuir ese silencio a ninguna facilona «leyenda negra», si no es a otra leyenda negra, ésta bien dramática e íntima, a la que nos referimos. Porque, evidentemente, para que los demás reconozcan nuestros valores, deberemos empezar

por reconocerlos nosotros mismos, lo que, en este caso, está muy lejos de suceder si salimos del estrecho campo de los especialistas en una breve parcela del saber.

Otro motivo de reflexión es la distancia o la distanciación. La distancia real y la distancia ideológica que separa a la metrópoli de las Indias, o los centros de decisión y de poder, del campo. Los mejores defensores de Sahagún y de su idea los tuvo siempre en la Nueva España —salvo excepciones—, y los mayores desconocedores o, si se quiere, «enemigos» —también salvo excepciones— en la Península. Esa distanciación no se refiere, naturalmente, a la distancia geográfica, porque se da, se sigue dando de hecho muchas veces, en un mismo lugar; más bien se refiere a los planos de visión del gobernante que «teoriza» sin conocer la realidad, o del científico que «teoriza» en contacto con los planteamientos de su observación de la realidad. La reflexión nos llevaría, por ejemplo, a deslindar las dos versiones con que ordinariamente nos enfrentamos al concepto de *teoría*: como especulación o suposición desligada de la realidad, o como hipótesis explicativa de la realidad. De ahí también que se pueda decir al mismo tiempo que nuestra enseñanza superior es muy teórica y poco práctica y que carezca de planteamientos teóricos suficientes.

Otro punto reflexivo es el lingüístico. Sahagún dio muestras de una comprensión perspicaz de la realidad cuando se planteó, como algo previo al conocimiento de la cultura azteca, el estudio de su lengua. Han tenido que pasar muchos siglos para que el estudio lingüístico se antepusiera o se simultanease con el estudio etnográfico y que éste se hiciese con el uso de informantes, monolingües, bilingües y trilingües, como lo realizó en la práctica fray Bernardino, a lo largo de toda su vida.

Se hace evidente otra noción importante para comprender a fray Bernardino de Sahagún: su claro concepto del valor de la educación. La utopía franciscana, pero particularmente la utopía sahaguntina, pretendía ejercer una transformación radical de la sociedad azteca. Esa transformación sólo podría hacerse en *profundidad* mediante un mejor conocimiento de la cultura, que pretendía modificar (ése es el valor de labor investigadora), y mediante una acción directa en los representantes de mayor prestigio y más jóvenes de esa sociedad. Y ¿cómo realizar esa enseñanza adecuadamente sin un conocimiento profundo de su lengua? De ahí el valor de su investigación lingüística también y de su labor como docente en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco.

Hay algo, finalmente, que da la imagen real de la talla de un hombre: su tesón. Fray Bernardino, que es un ejemplo por tantos concep-

tos, lo es también por su tesón: porque, a pesar de las tremendas dificultades que se opusieron a lo largo de su vida para la realización de sus ideas, nunca dejó de combatir con humildad y con firmeza por ellas.

¿Qué ha hecho España por rectificar los errores en que cayeron quienes no supieron, no quisieron o no pudieron comprender el significado de la tarea de fray Bernardino durante su vida? El profesor Ballesteros menciona, al final de su libro, un monumento conmemorativo elevado en Sahagún a su memoria, y una placa inaugurada en 1966 en la Universidad de Salamanca. Yo diría que esos son recursos fáciles para ocultar nuestro sonrojo porque todavía hoy no se haya publicado íntegra y coordinadamente la ingente obra de Sahagún, edición por la que todos los mexicanistas claman. Esa edición, quizá, sería una buena rectificación.

Entretanto esa utopía se realiza, la obra del propio profesor Ballesteros, editada pulcramente por la institución «Fray Bernardino de Sahagún», de León, es un gran homenaje a este gran hombre de España. Ojalá la difusión y divulgación de este tan bello libro contribuya a crear una conciencia en el país acerca de esta insigne figura franciscana.—*JOSE ALCINA (Departamento de Antropología de América. Facultad de Filosofía y Letras. MADRID-3).*

«MEMORIAS DE ALTAGRACIA» (1), UN CAMBIO EN LA NARRATIVA DE SALVADOR GARMENDIA

> Las palabras más bellas son indudablemente las formadas por entero, o en gran parte, de elementos semejantes a las cosas, es decir, que con ellas convienen; y las más feas son palabras formadas de elementos contrarios a las mismas.
>
> (Platón: *Cratilo o del lenguaje.)*

HABITAT GARMENDIANO

Salvador Garmendia (2) adviene a la literatura venezolana con la revista *Sardio.* Alrededor de esta publicación se aglutinó la juventud intelectual venezolana, que reaccionaba contra lo que había sido la década política y cultural del perezjimenismo (1948-1958). Poetas y

(1) Barcelona, Barral Editores, 1974, 208 pp. (Hispánica Nova, v. 93).

(2) Nació el 11 de junio de 1928 en Barquisimeto (estado Lara). Novelista y cuentista de larga trayectoria. Colaborador de las principales revistas literarias venezolanas. Fundador y redactor de la revista *Sardio.* Formó parte de *El techo de la ballena.* Secretario de la revista *Actual,* de la Universidad de Los Andes, institución en donde trabajó como director del De-

narradores sardistas ventilan el enrarecido aire literario del ambiente en 1958, cargado de regionalismo y seudofolklorismo, literatura pacata y gris. Intentan acendrar el estilo existente mediante la creación de un lenguaje literario nuevo, remozado en lo espiritual y en lo ideológico; proyectan sus escritos en busca de un auditorio joven y contemporáneo en inquietudes e ideas doquiera en el país estén; descubren y suasoriamente enseñan la literatura de Kafka, Sartre, Camus, T. S. Eliot, Carpentier, Rulfo, Asturias, Borges, Pound, Walter Benton, los narradores y poetas de la *beat generation*, y a los novelistas «objetivos» del *nouveau roman*. «*Sardio* aspiró a representar la nueva sensibilidad y a orientar a las promociones intelectuales recientes. Sus secciones editoriales tituladas 'Testimonios' enunciaban ideas, formulaban críticas, proponían valoraciones, definían el compromiso» (3). Compañeros de Garmendia en esta primera aventura literaria fueron, entre otros, Adriano González León, Ramón Palomares, Rodolfo Izaguirre, Pérez Perdomo, Sánchez Peláez, Efraín Hurtado, Guillermo Sucre, Gonzalo Castellano.

¿Cuál es el aporte de Salvador Garmendia a esta nueva narrativa que comienza en Venezuela en 1958?

UN POCO DE HISTORIA

La base de la economía venezolana hasta fines de los años 40 era agropecuaria extensiva, reposada sobre el latifundismo, símbolo éste, en la realidad y en la literatura, de la barbarie y del atraso del país. El drama fundamental del vivir de los venezolanos se centraba en la provincia, provincia miserable, demorada en el último rincón del desarrollo, desamparada de toda ley. De allí que lo telúrico, lo rural, lo campesino, fueran durante mucho tiempo, y hasta hace poco, las constantes semánticas de la estructura de la narrativa venezolana. Con la explotación intensiva del petróleo después de la segunda guerra mundial cayó sobre el país una enorme riqueza, ante la cual no estaba económicamente preparado para una asimilación racional. Las consecuencias sociales, políticas y económicas que esto trajo, «harina de otro costal» es y escapan a estas breves páginas. Sólo se

---

partamento de Publicaciones, Premio Municipal de Prosa en 1959 (Caracas) y Premio Nacional de Literatura en 1973. Novelas: *Los pequeños seres* (1959). *Los habitantes* (1961). *Día de ceniza* (1963). *La mala vida* (1968). *Los pies de barro* (1973). Libros de cuentos: *Doble fondo* (1966), *Difuntos extraños y volátiles* (1970), *Los escondites* (1972).

La mayoría de estos datos fueron tomados del *Diccionario general de la literatura venezolana. Autores.* Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Centro de Investigaciones Literarias, 1974, p. 321. En dicha obra hay una profusa bibliografía sobre el autor.

(3) Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas, Publicaciones Españolas, 1973, p. 122.

destacará un aspecto: la hipertrofia de la vida en algunas ciudades venezolanas, el desarrollo violento de la vida urbana en detrimento del campo y el desplazamiento de la problemática venezolana del medio rural a las ciudades. El dinero está en las ciudades, sobre todo en las de Oriente, y en Maracaibo y Caracas. Las migraciones campesinas son verdaderos aluviones humanos, invasiones; las sorprendidas ciudades, incapaces de deglutir el relleno migratorio, se hipertrofian en lo arquitectural y espiritual. Como era de esperarse, la vida en las urbes se torna compleja, neurotizante, alienante, surrealista.

La literatura no podía ya persistir agarrada a los temas rurales; ahora hubiera sido falsedad e inautenticidad. El drama mayor y las vivencias de primera página estaban en las ciudades. El fenómeno no escapó a los novelistas, quienes comenzaban a escribir en torno al año 58. Pero fue, innegablemente, Garmendia el más claro ante tal problema y quien lo resolvió literariamente en una serie de estupendas novelas y cuentos (4).

Garmendia, hombre de agudo talento, estaba capacitado para robar la magia negra literaria de las grandes ciudades, hormiguero de pequeños seres; para captar la angustia, la melancolía y la «barbarie» del hombre perdido en los laberintos de las inmensas y heterogéneas urbes de un país subdesarrollado. Dominaba el *sermo urbanus*, es joven, conocía bien los subterráneos y exteriores —morales y físicos— de la metrópoli, y la amaba como a París Baudelaire. No era el único, mas sí el más conspicuo de los narradores obsesos por reflejar en sus obras la vida medular de la urbe. Tal afirmación se puede mantener desde *Los pequeños seres* (1959) hasta *La mala vida* (1968).

Se había observado, sí, una evolución en la sintaxis garmendiana: de un lenguaje poético al comienzo, cargado de evocaciones, complejo y novedoso, en *Los pequeños seres* —novela de hombres somorgujados en su destino mediocre, extraviados en el laberinto incomprensible de una ciudad que se les había convertido en extraña, Caracas— comenzó a cambiar hacia un léxico logófobo de toda palabra noble, prosa descarnada, dura, audaz en sus descripciones, horra de todo miedo expresivo, feroz para el fiero vivir de la ciudad marginal, aledaña, *underground*. Y su *pivot* semántico continuaba siendo la vida en la gran urbe.

---

(4) Muchos han sido los escritores que han centrado sus novelas en una problemática de la ciudad. El más remoto tal vez sea Miguel Eduardo Pardo, autor de la novela *Todo un pueblo* (o *Villa brava*); luego, entre otros, Blanco-Fombona, Pocaterra y, más reciente, José Balza.

«MEMORIAS DE ALTAGRACIA»

Con *Memorias de Altagracia* en la narrativa garmendiana se produce un salto pasmoso con respecto a toda su obra anterior, tanto en lo sintáctico como en lo semántico. Un lirismo descriptivo y suavemente ecológico sustituye a las palabras-flash de la dura prosa que lo caracterizaba; frases expresadas con una gracia casi infantil suplantan a su lenguaje sórdido para aquel realismo colindante de lo morboso exigido como anillo al dedo para aquellas realidades que Garmendia denunciaba. Un nuevo mundo del discurso clama una nueva expresividad. «Llegaban los días claros de abril, bruscos y espantadizos, como estampidos de venados sorprendidos por las primeras fiebres de la edad viril. También la gente corría por las calles, a veces escapando de unas lloviznas repentinas que se desprendían a pleno sol sin que se supiera de veras de dónde, pues el cielo continuaba como siempre, esterado de nubes blancas y veloces» *(Memorias...*, p. 25). Prosa que recuerda en su claridad a un escritor muy remoto, el cronista venezolano Oviedo y Baños.

Y, por otra parte, hay un traslado de la ambientación, un retorno al mundo rural, pero al mundo rural de una ciudad de provincia, no propiamente al campo. ¿Homenaje a su hontanar natal? ¿Intención de incorporar su obra al sistema planetario de la narrativa de García Márquez?

> (...) Casi sin aliento, alcancé la línea horizontal. Un golpe de viento inesperado me cubrió todo el cuerpo. ¡No creí llegar a verlo jamás! Sin embargo, delante de nosotros, a una distancia que hubiera podido cubrir de una carrera, estaba el mar extendiéndose hasta el infinito. Era el mar, sin duda, a pesar de que no llegaba a parecerse en nada a un mar pintado, desgarrado y lleno de crestas que había visto mil veces en un óleo tiznado de rojos que adornaba la sala de mi casa. El mar, que ahora veía por primera vez, era una hoja de metal pulido al que nunca hubiera ofendido una arruga. Creo que hubiera podido caminar sobre esa lámina de un azul perfecto. Algunos barcos, con las chimeneas en acción, permanecían en la distancia sin moverse, como encajados en una masa de cristal. El cielo amontonaba unas nubes espesas. El sol brilló de golpe, más fuerte que antes, pues la intensidad de su luz se había triplicado en un estallido de sorprendente animación. Vi que todo se cubría de reflejos muy vivos, que, sin embargo, no perturbaban la mirada. Algo, extraordinario y jubiloso iba a tener lugar y, no obstante, un impulso contrario, que debió de acudir de otro lugar donde creí oír resonar una tos bronca y repetida, me hizo volver la cabeza con miedo y sorprender al mocho que se alejaba velozmente por los tejados. Quise correr detrás de él, y en ese instante comprendí que todo se ha-

llaba reducido a una penumbra de muebles oscuros y paredes teñidas y que era al otro lado de una puerta entrejunta donde la tos de mi tío Luis resonó por tres veces *(op. cit.*, p. 23).

Mundo distinto, algo irreal, diluido en sueños, porque proviene de la mente de un niño. Hay, sin embargo, una contradicción en esta intención expresiva, y es el rigor oracional. Una armónica dislocación sintáctica tal vez hubiera servido mejor a ese objetivo, por lo menos en los primeros capítulos.

Además de lo anteriormente dicho, la obra sorprende también por su estructura general. ¿Es novela o dieciocho relatos en torno a una ciudad? Podría entenderse lo segundo, pero no es así. Cada capítulo no tiene validez de cuento, porque cada uno es lineal en su exposición. No está presente el salto, el *cambio* que caracteriza el relato; no contiene la respuesta a la pregunta que se formula en todo cuento. Las dieciocho partes no son relatos, son capítulos de una hermosa novela cuya unidad semántica la capitaliza la intrahistoria humana de una ciudad: Altagracia.

La novela recuerda un poco en su estructura el *baile del Sebucán*, danza tradicional del estado Lara, la tierra del novelista. Una serie de cintas multicolores las van tejiendo en una especie de cendal alrededor de un palo clavado en el suelo a medida que van bailando los danzantes. Altagracia sería el palo. Los danzantes: tío Gilberto; Marinferínfero, el castrador de chivos; don Abelito, el fotógrafo; Adelmo, el loco; Absalón Olavarrieta y su urna voladora; el andarín; Eddie el Garantizado; Fritz, el alemán; Aristóbulo, el cohetero; Alí; el padre Azueta y sus prostitutas supérstites de la guerra civil; el coronel Belisario Terán; Matagatos y Canela. Las cintas multicolores: las historias de esos personajes-tipos.

Asombra en esta obra su rigurosa lógica. Cada capítulo posee una disposición muy homogénea. En casi todos se observa que se encabezan con una descripción de una determinada parcela del paisaje (la suma de estas parcelas conforma el ambiente plástico de Altagracia), luego sigue el cuento sobre el personaje-tipo, y esa «historia» será una pieza en la historia surrealista, mágica, de Altagracia. Mas todo lo anterior no tendría mayor importancia si no se entiende que el entresijo del mundo de Altagracia está visto, narrado, contado, a través de los ojos de un niño. Es la historia de una ciudad, de sus personajes asombrantes, no comunes, no *normalizados*, arrojados desde la mente de un niño. De allí el constante entrecruzamiento de los planos de la realidad y de la surrealidad. Y aquí descansa la diferencia de *Memorias de Altagracia* con otras novelas de su tipo am-

biental; ello la salva de entenderla como una novela localista. Importante es de anotar que en la medida que el *niño* evoluciona en su desarrollo, en el lenguaje va predominando más lo real sobre lo surreal, lo lógico sobre lo mágico; quedan atrás los personajes fabulosos —*Marinferinfero*, Absalón Olavarrieta, el *andarín*— y arriban los hombres quebrados por el viento terral de la tragedia interior que los alumbra y destaca, terribles y tristes, pero no mágicos —Fritz, Azueta, Canela, Belisario Terán.

Realismo mágico, si se quiere, para usar un término puesto en boga por la neoestilística. ¿No sería más acertado decir que la provincia latinoamericana es hoy un mundo surreal, mágico, donde la concepción racionalista europea se quiebra, que esa provincia posee su propia realidad que reclama una expresión inherente y lógica a su manera, dislocada sólo si se observa desde esta orilla cisatlántica? Ese mundo *extraño*, pero maravilloso, también está presente en *Memorias de Altagracia*.

Salvador Garmendia confirma una vez más en esta novela su poderoso talento de narrador, su capacidad de crear personajes, de captar ambientes, de adecuar su lenguaje a cada nueva realidad de su narrativa. Bastaría leer sólo el capítulo dedicado al drama del coronel Belisario Terán, arredrado por el recuerdo de su crimen —el trozo más violento, terrible y humano—, para ratificar cualquier lector lo dicho en este último párrafo.—*LUBIO CARDOZO (Apartado 70060. Zona 107. «Los Ruices». CARACAS. Venezuela).*

DOS LIBROS SOBRE HISPANOAMERICA

PETER G. EARL y ROBERT G. MEAD Jr.: *Historia del ensayo hispanoamericano.* Ediciones de Andrea, 1973. México.

Exponer la historia del ensayo hispanoamericano desde sus comienzos hasta nuestros días en un breve volumen de apenas 160 páginas, en el que deberán incluirse los ensayistas más destacados del continente, es una tarea de difícil realización. Es precisamente por ello que la mayor dificultad que encuentra esta obra es la amplitud del tema y la poca extensión con que fue tratado. Los autores se limitan generalmente a una reseña bibliográfica de los escritores, acompañada, en algunos casos, por un breve comentario que sólo se

extiende algo cuando se trata de un ensayista al que se le asigna una gran importancia.

Si bien los autores advierten ya en la presentación del libro que el mismo no está dirigido a los especialistas o eruditos en la materia tratada, resulta evidente que, aun para el lector común, la obra adolece de algunos fallos, como es la omisión de ciertos autores importantes frente a la inclusión de otros de menor envergadura. Es así como no aparecen en la obra los ensayistas rioplatenses Alberto Zum Felde, Eduardo Galeano, Abelardo Ramos, Mario Benedetti y otros de primera línea en la actualidad hispanoamericana, incluyéndose, en cambio, algunos autores, como Concha Meléndez y Francisco Bilbao, de poca trascendencia y escasa calidad literaria. No deja de extrañar también la no incusión del uruguayo Carlos Real de Azúa, creador de la más completa *Antología del ensayo uruguayo,* obra que seguramente desconocen los autores del presente volumen.

También en los grados de importancia que se le asignan a cada autor mediante la utilización de asteriscos se aprecian gruesos errores, que en algunos casos ponen en evidencia un desconocimiento en la valoración de los escritores hispanoamericanos. Un claro ejemplo de ello es la signación de un solo asterisco al notable poeta y no menos brillante prosista nicaragüense Rubén Darío, frente a los dos asteriscos que se le asignan a varios escritores que no alcanzan la calidad literaria de aquél. Como disculpa frente a estos defectos enumerados se podría argumentar que en todo catálogo valorativo entre tantos escritores de importancia siempre encontraremos situaciones similares que dependen del punto de vista del autor para encarar el tema.

Peter G. Earl, profesor de literatura hispanoamericana de la Universidad de Pensilvania, es autor de numerosas publicaciones en revistas de su especialidad, siendo su obra más importante *Prophet in the Wilderness,* en la que se analiza el pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. El doctor Robert G. Mead Jr., catedrático de letras hispanoamericanas de la Universidad de Connecticut, ha colaborado en las principales publicaciones de su especialidad en el continente. Su obra anterior, *Breve historia del ensayo hispanoamericano,* ha sido la base del presente libro, en el que se utiliza gran parte del material publicado en aquélla.

Este libro forma parte de una serie denominada «Historia literaria de Hispanoamérica», que cuenta con ocho tomos, dedicados cada uno de ellos a un aspecto diferente de las letras hispanoamericanas.—*F. C.*

EDUARDO GALEANO: *Las venas abiertas de América Latina*. Editorial Siglo XXI.

«Es América Latina la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha transmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder», escribe Eduardo Galeano en uno de los ensayos más audaces y polémicos que se han escrito en los últimos años sobre Iberoamérica. El párrafo transcrito resume, a grandes rasgos, la temática central de esta obra, que se basa precisamente en esa dependencia a la que se encuentra sometida Hispanoamérica desde el mismo momento de su descubrimiento.

A través de la historia de la dependencia poscolombina de América hispánica, Galeano nos ofrece un completo enfoque, muy bien llevado y documentado con copiosa información y abundantes datos estadísticos, del desarrollo y el mal llamado subdesarrollo o peor llamado países en vías de desarrollo. «Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que, quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo mundial.» El autor plantea con mucha claridad que los países desarrollados, según el concepto capitalista de término, necesitan imperiosamente que existan otros países subdesarrollados, que son precisamente los que van a alimentar con sus riquezas el desarrollo de los poderosos. «Nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos.»

Galeano, periodista y escritor uruguayo, que ha recorrido las más diversas regiones de Hispanoamérica y que ocupó el cargo de secretario de redacción del semanario uruguayo *Marcha*, se encuentra actualmente radicado en Buenos Aires, donde se desempeña como director editorial de la revista cultural *Crisis*, siendo considerado como uno de los escritores jóvenes más conocedores de la realidad hispanoamericana.

En este ensayo Galeano nos intenta ofrecer un estudio del pasado, una visión del presente y una previsión del futuro hispanoamericano. La historia, precisamente, no se limite únicamente al estudio del pasado, sino que también abarca el presente, que permanentemente se transforma en pasado y que está condicionado por aquél.

Así como nosotros no podríamos comprender el presente sin un conocimiento del pasado, tampoco podríamos comprender el pasado sin un conocimiento del presente. El autor nos quiere ofrecer aquí todo esto. Busca condensar y enraizar el pasado con el presente y sacar finalmente conclusiones para el futuro. Compara, mezcla y relaciona las carabelas de los descubridores y primeros conquistadores con los *jets* y cohetes interplanetarios de los actuales opresores; los encomendadores y corregidores con el Fondo Monetario Internacional y la Alianza para el Progreso; las ganancias de los saqueadores de oro y de plata con los dividendos de las empresas multinacionales. El autor entreteje en su obra los diversos grados de dependencia por los que ha atravesado el continente en casi cinco siglos: «Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones. Este ya no es el reino de las maravillas, donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta. Continúa existiendo el servicio de las necesidades ajenas como fuente y reserva del petróleo y el hierro, el cobre y la carne, las frutas y el café, las materias primas y los alimentos con destino a los países ricos, que ganan, consumiéndolos, mucho más de lo que América Latina gana produciéndolos.»

A través de las 400 páginas con que cuenta el volumen, Galeano nos presenta en primer lugar la dependencia frente a la dominación ibérica, luego la independencia, que no fue tal, sino que significó el paso a un nuevo tipo de dependencia económico-política frente a las principales potencias capitalistas, encabezadas por Inglaterra, y, por último, la actual dependencia frente a los Estados Unidos de Norteamérica.

Galeano recoge las ideas de José Artigas, Simón Bolívar y José de San Martín, para quienes la unidad iberoamericana era la meta para lograr la soberanía. Sin la integración y la unidad del continente resulta difícil pensar en la liberación. La obra concluye con un párrafo muy elocuente y con una previsión para el futuro: «No han de ser la General Motors y la IBM las que tendrán la gentileza de levantar, en lugar de nosotros, las viejas banderas de unidad y emancipación caídas en la pelea, ni han de ser los traidores contemporáneos quienes realicen, hoy, la redención de los héroes ayer traicionados. Los despojados, los humillados, los malditos tienen, ellos sí, en sus manos la tarea. La causa nacional latinoamericana es, ante todo, una causa social: para que América Latina pueda nacer de nuevo, habrá que empezar por derribar a sus dueños país por país. Se abren tiem-

pos de rebelión y de cambio. Hay quienes creen que el destino descansa en las rodillas de los dioses, pero la verdad es que trabaja, como un desafío candente, sobre la conciencia de los hombres.»

En *Las venas abiertas de América Latina*, Galeano tiene la virtud de tratar temas complejos y profundos de la forma más sencilla y amena, lo que permitió que la misma fuera un gran éxito de librería en Hispanoamérica y que llegara a todo el público y no sólo a una *élite* de entendidos. Es una obra que sin perder su profundidad y su importancia está, en muchos pasajes, relatada como una novela ágil y dinámica, en la que el autor suele apoyar sus afirmaciones con numerosos textos de la época y estadísticas oficiales.—*FERNANDO CASTILLO (Constancia, 37, 5.º A. MADRID).*

APOCALIPSIS CARAQUEÑO

Visto desde Caracas, el fin del mundo tendrá que ser algo parecido a lo que cuenta Pascual Estrada en su *Rostro desvanecido memoria* (*): esas fabulosas acumulaciones de chatarra automovilística creciendo bajo un sol implacable; esa tapa de gases, de nubes, de putrefacción cubriendo la inútil ciudad en el valle; esas muchedumbres desnudas, salvajes, avanzando desde el mar; ese montón de muertos sobre los que planea el helicóptero del último, del único y fugaz sobreviviente, el jefe de la policía.

Digo, pues, y de entrada, que este libro golpea; todo el libro, en cuanto que se trata casi por entero de un solo texto, o de una sola pieza: una representación final, para la que se intentan diversos ensayos. Hombre de teatro, Estrada no puede dejar de percibir esto, y es posible que, en caso de reescribir su primera obra, seguramente de entregar otras, acentúe más lo que es aquí el resultado de una serie de obsesiones orgánicamente ligadas.

Pero en este casi continuo de cien páginas se pueden y se deben hacer cortes, porque no todo tiene el mismo valor, la misma intensidad de realización. A veces, el autor se abandona demasiado al chorro de un discurso que, mejor controlado, daría extraordinarios resultados. El proyecto, aparentemente definido al principio del cuento, se quiebra bajo el peso de la acumulación de idas y venidas, de subtemas, de apuntes de otros desarrollos. La pasta narrativa no siempre

(*) *Rostro desvanecido memoria*, Pascual Estrada. Ediciones Expediente (Caracas, 1973), 112 pp.

gana con la superposición de materia y más materia, hasta que el texto se convierte en una superficie de grumos resquebrajados. Por otra parte, venezolano de España, español de Venezuela, la tensión entre el telurismo de entraña y la crítica a la decadencia del plástico y el metal no logran con frecuencia la articulación deseable. Si Estrada nos hace pensar a veces en un Goya bradburizado, y otras veces en un Ray Bradbury goyesco, todo lo cual es francamente estupendo, a menudo el ambicioso intento se hunde, la pintura negra se queda en caricatura de humor pobre y la plasmación fantacientífica, en decorado barato y torpe.

«LA RISA RETUMBABA»: GRANOS DE POLVO ENTRE LOS DIENTES

Hay tres cuentos magistrales, y absolutamente aterradores en este libro: *Del diario de la batalla de las hordas desnudas, Inútil redondo seno* y el que da título al conjunto. El primero se abre con esta frase: «La risa retumbaba», particularmente siniestra si atendemos al juego de palabras, al juego de sentidos, porque se trata de las hordas desnudas que avanzan sobre la ciudad. Es el fin. Es el más risueño de los fines que imagina el autor y, en caso de poder escoger, nos quedaríamos con éste: «Porque habíamos encontrado nuestra segunda arma, la risa, después de la primera, la desnudez, y antes de la tercera: la muerte airada.» El cuento es de una eficacia extraordinaria, de una concisión que encauza la a veces desbordante escritura de Estrada. En contrapartida, un texto como éste se apoya sobre todo en la historia contada: la visión de ese millón de hombres y mujeres desnudos, risueñamente obstinados, que se apoderan de la ciudad tras la sangrienta batalla contra los vestidos, los oscuros, los entumecidos en sus trajes urbanos. Narrado a un nivel de registro de hechos, mínimamente interpretados por la primera persona del protagonista, se alcanza el final, que es un nuevo comienzo:

> Luego, sin orden previo, todos fuimos en lenta procesión tranquila hacia las plumas de agua, hacia las fuentes públicas bajo los árboles, a los ríos y los mares, donde reunidos nos lavamos alegremente unos a otros de todo resto de sangre y ceniza. Jamás nadie había experimentado nunca tanta calma, tanta plenitud. Los amigos nos encontramos, nadie se refirió al pasado, hoy era hoy y no, aún, mañana ni qué haremos. La jornada concluyó, sentados todos en las faldas de las montañas, de las colinas, en las azoteas, pies colgantes sobre el cemento despedido, diciendo adiós a un bello sol poniente.

La visualidad del párrafo, y del cuento en general, es una de sus virtudes, y el autor debería, acaso, acentuar este tratamiento que contrarresta el verbalismo de otros de sus textos. Veríamos muy bien este diario de la batalla de las hordas desnudas filmado por el Pasolini de *Teorema* —el de la historia en el desierto—, así como se nos antoja de Lester —el Lester de *The bed-sitting room*— el cuento *Inútil redondo seno,* pero sin el mensaje optimista que el inglés inyecta al final.

Porque en *Inútil redondo seno,* otra historia magnífica, no hay nuevo principio: es puro acabar, es el término. Aquí, en la ciudad que, siendo la Caracas de Estrada, es también cualquier otra, un hombre, un día, se detiene. Se detiene de todo. Un asco, un hartarse, y ya. Se queda en una esquina, leyendo un periódico eterno o mirando al cielo. Paulatinamente, otros se le añaden. No hacen nada. Tampoco nada ilegal. Pero sí algo peligrosísimo: dejan de funcionar como engranajes de la gran maquinaria urbana, productora y consumidora. Estrada no nos propone, a cambio, otra cosa, y hace bien: serán los detenidos los que descubran —o no— esa otra cosa.

Vemos el desarrollo de la situación —y es otro acierto— por los ojos del jefe supremo de las policías unidas, lo que nos lleva mediante informes, reuniones, cifras y sobrevuelos en helicóptero por toda la ciudad. La represión se desencadena, al cabo queda solo el narrador-policía, qué desciende del helicóptero y camina entre los muertos, trepando y tropezando, oyendo agonizantes timbres de teléfono: «A mis pies una adolescente sujeta con su mano un inútil redondo seno emergente de lo que fue su pecho. Sonríe muerta.»

El tercer cuento que preferimos en el libro es *Rostro desvanecido memoria:* es otra vez el fin, queda este grupo de sobrevivientes que, mientras la ciudad muere afuera, entre el humo de los crematorios y los residuos de piel, hollín y plásticos derretidos que arrastra el aire, pasan de ascensor en ascensor, suben, bajan, ahora lenta, ahora vertiginosamente; pasan cada vez a un ascensor más pequeño, custodiados por guardias, intentando descifrar las extrañas figuras de las puertas, vomitando, sangrando, seducéndose, muriendo. Reducido a un espacio mínimo, el autor complementa aquí la visualidad de las descripciones con una elaboración propiamente de escritura: supresión de signos de puntuación, quiebra de frases y palabras, reiteraciones, disposición diversa en la página, onomatopeyas, acelerando el ritmo cada vez más, aumentando la incoherencia del discurso en armonía con el absurdo de la situación, hasta llegar al delirio final de:

algo que decir que hac tiene que ver con este espasmm mmm
figuras figuras terrbl grabadd a fueg lento porun artífff anónimo
oo y sardónico desde la eterd suelt no es

no nnnnno
nnn
n

«CORRER EN DIRECCION A LAS MONTAÑAS»: SOBRE EL ASFALTO

Los cuentos que hemos examinado brevemente son, los dos primeros, de comienzos de 1971; el tercero, de junio del 72. El resto viene fechado antes y después de este período de menos de año y medio, que parece ser hasta ahora el mejor en la producción de Estrada. Antes se sitúa *Manimesías,* imagen algo banal e ineficaz (¿habrá que aclarar siempre que los juicios del crítico son personales?) de un dictador. Después, cuatro cuentos más. El que abre el libro, *También los ángeles,* está particularmente mal situado, si el texto inicial de un conjunto debe ser una especie de anuncio o, al menos, de aperitivo. No lo es, y el despliegue visual y conceptual con que comienza el cuento no parece responder a la imagen de los bomberos reales-soñados, con su angelismo fácil, de lirismo dudoso.

Happy way está en la línea de las evocaciones apocalípticas, al menos en su primera parte: los montones de chatarra, la autopista de largas filas de vehículos, lentísimos, las máscaras para respirar, y esas ganas de «comenzar a correr en dirección a las montañas», que se abandonan porque la vida, etc. Veremos al personaje en su oficina, robotizado; en la seducción, robotizado; en el amor, robotizado. Aunque no lo quiera: no se puede otra cosa «desde el fondo de este cementerio». El proyecto es bueno, la realización no convence del todo, quizá porque el elemento de anticipación y el de testimonio existencial no se articulan satisfactoriamente. Un buen autor de ciencia-ficción inteligente, y que no ande volando por las supergalaxias nos da regularmente plasmaciones mejores de situaciones similares, aunque el lenguaje sea más aséptico, menos duro. Un J. G. Ballard, por ejemplo. Naturalmente, no se trata del peso del lenguaje, del carácter de entraña de la escatología de Estrada, sino de la encarnación de lo que este testimonio existencial tiene de «anticipativo».

De ahí que *Hendiduras y macadán* sea, en su proyecto limitado, mucho más convincente: un hombre, una mujer, un coche, el mar. Las autopistas, sí, las salas de máquinas trepidantes, pero en con-

traste con la mujer y el mar. Y aquí, la añoranza: «añoranza de la tierra sobre cuyo lecho nací, añoranza que tiene esta forma en mí: he aquí que camino por los caminos de mi tierra parda y, órgano viril, me introduzco entre sus rocas y en sus sótanos terribles, en hondas cañadas verdeantes aisladas en el páramo sembrado de trigo y centeno; yo solo camino en un atardecer hacia las montañas de mi tierra, hacia los montes blancos de nieve en lontananza...», y la mujer, en el trópico, dejando —autopista atrás— la ciudad de la destrucción. Este cuento es como un anuncio, una introducción de *Pesquisa sobre musgos y cementos*, el núcleo autobiográfico del libro.

Pesquisa... es el texto más reciente —fechado en febrero del 73— y el más extenso —casi 40 páginas—. Es también donde más se nota la irregularidad de la escritura de Estrada: las primeras seis o siete páginas, las últimas diez o doce, plantean y retoman hermosamente el «acordeón que se desinfla» de la vida de D.: d. niño, en la habitación de empapelado morado con pájaros rojos; adulto, recapitulando escaleras y mujeres al amanecer. Por el medio, el texto pierde pie en evocaciones que se quieren vertiginosas, superpuestas, humorísticas, críticas y escritas apelando a recursos actuales, pero —al contrario que en *Rostro desvanecido memoria*— no lo logran. Estrada, decididamente, no maneja bien este tipo de humor impuesto en flashes rapidísimos, ni una modalidad de escritura caótica, invasora, lanzada en todas direcciones, que aparece aquí como voluntarista. Reproducir el caos es, precisamente, una operación de soberano dominio, y, o bien la logra una intuición infalible, o bien una elaboración muy cuidadosa. El resto es poner cualquier palabra detrás de cualquier otra.

«CUANDO LA CIUDAD ES UNA NUBE OPACA»: TODO ESTA ESCRITO

Cuando todo está escrito, no queda más que escribir. Para cada autor, pudieran blandirse largas listas de otros autores que vendrían delante o detrás, al mismo tiempo, por encima, de lado, etc. No tiene el menor interés extender la correspondiente lista en lo que a Pascual Estrada corresponde, quien se aparece además con su primer libro ya con muchas experiencias y lecturas encima. Hay absurdo en su obra, sin que se le pueda etiquetar particularmente —Beckett, acaso—. Está en una encrucijada en la que igual se dirige más hacia la ciencia-ficción y la fantasía —sería lo más riesgoso, no sé si lo más deseable, quizá los más fructífero en cuanto a rupturas con el

verbalismo— que profundiza esa línea de lirismo entrañable, tan retenido como denso, o suelta más su escritura, la equilibra, por el camino de la crítica existencial humorística. En cualquier caso, es necesario que se replantee la relación entre el proyecto estilístico y el material temático-anecdótico que, como hemos visto, se desborda a veces.

En lo que a la actual narrativa venezolana respecta, Estrada se inscribe inmediatamente en el renglón de autores marginales al cuerpo central de la producción: un Pedro Berroeta, un Salvador Prasel, un Rubén Monasterios, por ejemplo. Ajeno a la narrativa social de los sesenta, a la búsqueda de identidad mediante aventuras imaginarias de comienzos de los setenta, se planta ahí, con su existencia, y gracias a mínimas anticipaciones se cuenta a sí mismo, obsesiones incluidas: obsesiones sobre todo. Narrativa de temas, la sirve una gran vitalidad, y sólo debe poner más a punto la elaboración de su escritura.

EL CRITICO TROMPETERO: «THE END»

La usual impersonalidad del oficio, el «nos» mecánico, la guillotina doméstica del juicio, los consejos al autor y el malabarismo ante el hipotético (muy) lector sirven, entre otras cosas, para rellenar el vacío entre el gusto personal y un muy dudoso «en sí» de valor literario. Todo se reduce a esto: me gustan, francamente, y mucho, tres cuentos de este libro: *Del diario de la batalla de las hordas desnudas, Inútil redondo seno* y *Rostro desvanecido memoria.* No me gustan los otros, salvo ciertos fragmentos. Por los tres primeros cuentos, creo posible —y necesario— exigirle más a Pascual Estrada. Todo se reduce a esto: espero formar parte de las hordas desnudas.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue le l'Equité, 1090. BRUSELAS. Bélgica).*

NESTOR SANCHEZ: MAS ALLA DE LA NOVELA

Siempre he pensado que en la narrativa hispanoamericana actual se podría hacer una división general, guiados por el carácter y peculiaridades que nos muestra. No creo que esa pujante actividad literaria constituya un *corpus* uniforme y rigurosamente hermético, sino —todo lo contrario— que conforma un mosaico variopinto y heterogéneo, que es precisamente lo que le otorga singularidad y originalidad. Esta división de la que hablo podría venir determinada por la diferente actitud que, en un sentido amplio, se observa en los narradores de los países que se asoman al Pacífico y en los de los países que se asoman al Atlántico. En aquellos, a los que tendríamos que sumar los países del interior, se puede observar una especie de espontáneo primitivismo, una tendencia hacia la reivindicación de la magia o de las narraciones fabulosas, imbricadas en el sentir de un pueblo (de unos pueblos), que las repiten entre absortos y absolutamente fieles a sus creencias. Por el contrario, los narradores de los países que se asoman al Atlántico, y en especial Argentina y Uruguay, se nota una específica tendencia urbana, una sustancial relación culturizante con los procedimientos literarios, cosa que es muy clara en un Borges, en un Cortázar o en Néstor Sánchez, escritor que hoy nos ocupa. En todos ellos descubrimos una relación con el medio y con las cosas basada en una actitud culturalista, literaria, mientras que en los narradores de la otra vertiente andina se explicita una riqueza mucho más natural y bullidora; incluso al atender al tema de la violencia, que ha venido a ser considerado por todos los críticos como característica peculiar de la narrativa hispanoamericana, se nota una diferencia de matices que nos permiten seguir señalando esa línea meridiana como potencialmente válida. ¿Hemos de pensar en una mayor *americanización* en unos que en otros? Yo pienso que no. Es más, dudo mucho que narradores como Cortázar o Néstor Sánchez, o el mismo Borges, sean tenidos por no *americanos*, incluso entre los lectores menos avisados. Tal es su radical identidad.

Empiezo hablando de todo esto porque, si queremoa conocer en su totalidad la obra de un narrador como Néstor Sánchez (Buenos Aires, 1935), y, más que su obra, su actitud frente a la creación literaria, necesariamente tendremos que incidir en esas cuestiones, puesto que la escritura de Néstor Sánchez y sus especiales perfiles sólo se comprenderá cuando lleguemos a entender su trabajo sobre el lenguaje y la progresiva distorsión a que lo somete. Su obra es más un

reto al lenguaje que al propio lector; si bien el lector ha de someterse también a un ejercicio de participación y lectura muy importante. Pero es que la propia lengua, manejada por Sánchez, se convierte en un elemento más que pugna y forcejea a su vez con el escritor, entablándose así una relación de tensiones que es la que de verdad singulariza esta obra. Y tal actitud no sólo se patentiza ahora, en *Cómico de la lengua*, su última novela (*), sino que se nos ha venido ofreciendo a lo largo y a lo ancho de todas sus otras novelas, y que se ha ido complicando progresivamente hasta alcanzar zonas verdaderamente arriscadas. Podría decir —y a la vista de *Cómico de la lengua* se me hace meridianamente claro— que el argumento, que la peripecia se ha ido diluyendo hasta casi desaparecer, y que lo que ha ido tomando carta de naturaleza es esa fragmentación y multiplicación a las que Néstor Sánchez somete su escritura. Esta última obra es, simplemente, la historia de un viaje; pero ese viaje se va a ir diversificando y ramificando en una serie de implicaciones, y lo perdemos, atraídos por la riqueza de posibilidades y sugerencias que la investigación sobre el lenguaje nos ofrece. Y los personajes entre sí, o los personajes y el ambiente, van mostrando una serie de conexiones y relaciones que, por sí mismas, llegarán a perfilar el conjunto de la novela.

Me apresuro a señalar desde el comienzo que la escritura de Néstor Sánchez, mediatizada por un objetivismo sustancial, prescinde de la base argumental para someterse a la visión estricta, a veces fríamente objetiva

> (Y una fotografía metida en un sobre, y el sobre entre la tapa y la primera de las novecientas cuarenta y dos páginas a un espacio, con correcciones a mano, aunque de caligrafía bastante clara, tamaño oficio: páginas por momentos un poco más gruesas y menos blancas, con margen muy escaso a la izquierda y ninguno a la derecha: fotografía necesariamente amarillenta y, por lo tanto, ajada en las esquinas [mujer joven en un sillón...]),

aparentemente intrascendente, pero que es una manera de encontrar el punto de intersección de todos los elementos de experiencia que la novela aporta. Y para ello es necesario, por encima de todo, un manejo de la sintaxis que supere todas las previsiones de una lectura habitual. El propósito de Néstor Sánchez es explicitar todas las conexiones posibles entre los elementos verbales, y su disposición en

(*) Seix Barral, Barcelona, 1973.

el texto, con los elementos anecdóticos que le están sirviendo de referencia. Pero no piense el lector que se trata de un mero juego preciosista, de una expresión de vano virtuosismo por parte del escritor. La novela nunca despreciará ese contacto con la peripecia, nunca abandonará su precisa intención testimonial; lo que sucede es que no se ofrece de una manera directa, no se entrega a un lector pasivo, sino que se tiene que ir detectando a través de las visiones que nos ofrezcan, simultáneamente, el escritor y el personaje narrador:

> en esa explanada agreste y bajo el sol del mediodía y completamente despeinados por el viento, habían formado una especie de semicírculo, con Mauro de espaldas a los cerros, frases difícil de ser repetidas, frases entrecortadas, frases que dudaba si debía o no repetirle, que en algunas ocasiones Mauro se había visto obligado a reiterar debido a la intensidad del viento allá arriba, frases que de algún modo se había imposibilitado a recordar taxtualmente porque en algunos casos sólo recuperaría palabras, palabras sueltas, palabras como, por ejemplo, desilusión, que al fin y al cabo sólo le formaba la frase desilusión de sí mismo; palabras, si se quiere, indirectas, como cárcel, cárcel a secas; dos palabras como desaprenderlo todo, y que no llegaban a formar ninguna frase; la frase final de que era imposible escapar (de la cárcel) mientras él (Roque) se preguntaba escapar de qué cárcel y él (Mauro) sumaba la otra frase final de que solo, de que por los únicos propios medios, era imposible escapar, etc.

La obra de Néstor Sánchez, y no sólo esta novela, lo que trata de hacer es recuperar un tiempo y reconstruir unas existencias. Pero no es una búsqueda del pasado o de unos seres perdidos, sino una reconstrucción total y abarcadora que derriba los límites espacio-temporales de la convención literaria. No es una recuperación en sentido único, sino aprovechando todas las posibilidades que de la misma pueden emanar. La anécdota se multiplica entonces por mor de una investigación minuciosa sobre las acciones, y el narrador nunca creerá haber llegado al último hallazgo. Por eso abundan los personajes creadores en el eje de coordenadas de sus relatos. Y, al mismo tiempo, tal situación le permite realizar lo que quizá sea su gran conquista: tratar de hacer evidente algo que es dramáticamente acuciante: la dificultad, la casi imposibilidad de compendiar en la escritura, con toda exactitud, la vida tal como fue, como es, o como puede o pudo ser. Así, el escritor mantiene una pugna constante con la materia verbal, trata de burlarla y dominarla, trata de disolverla o superarla. Para Néstor Sánchez, la escritura no es un material muerto

que utiliza, sino que aparece como un enemigo que oculta tercamente su verdadera faz, y que para burlarlo es preciso no dejarse llevar por la abulia:

> Por lo tanto, de aquí en lo sucesivo, y gracias a la acumulación lunática de noches y noches, de tanto tabaco y alcohol y tecleo, sólo se pedirá una voz no demasiado apegada a la evidencia imposible, cierto tono global capaz de contenerlos, hasta que pueda cumplirse la cosecha y que al mismo tiempo sea capaz de abarcar dos deserciones simultáneas y un lagarto espantado.

Nos movemos, pues, en una perspectiva diferente: el realismo ya ha dejado de ser un ir tras la realidad y las cosas, un pasear el espejo a lo largo del camino con pasividad decimonónica, sino que es un intento de que, por medio de la palabra, entre la palabra, las cosas vayan surgiendo, vayan perdiéndose o recuperándose o posibilitándose. El personaje de *Cómico de la lengua*, Roque Barcia, es un escritor que quiere dar forma literaria a la misma novela que escribe, o quiere escribir, Néstor Sánchez, y que —al mismo tiempo— no es sino la novela de la peripecia del mismo Barcia y de ese mundo abigarrado de personas y cosas que lo rodean

> (La casa con tan pocos muebles tenía un jardín bastante reducido adelante, con un limonero real casi en el centro, y pegado al tronco del limonero real había otro tronco mucho más grueso que hacía las veces de asiento. Desde ambos troncos era posible divisar el declive de la calle de tierra hasta un poco más allá de la plaza semicolonial. Roque había vuelto a ubicarse allí ese mediodía, con el alivio innegable de saberlos [a Mauro y a Marisa] adentro de la casa hasta el preciso instante en que distinguió la figura del cartero todavía a lo lejos...),

el ambiente de un viaje, de un ir y venir reiterado entre dos puntos geográficos conocidos o desconocidos, reales o simbólicos; y las correspondientes estadías en lugares de específicos perfiles y de sugestivo misterio.

El narrador ya no es un individuo al que el lector ha de escuchar extasiado y ante el que sólo le cumple una expresión de su asentimiento, sino que existe una necesaria y evidente permeabilidad entre la tercera y la primera personas; una permeabilidad que se llega a converitir en total reciprocidad y *con-fusión*. Siempre se narra desde la perspectiva del propio escritor, pero la voz de la novela es la de la primera persona que está en el relato, que se debate entre las palabras y trata de utilizarlas. Por eso, el texto discurre por varios caminos, a través de varios niveles diríamos mejor, alternándose las

dos voces, sin solución de continuidad. Surgen cortes y acotaciones; se fragmentan los planos narrativos

> (Y finalmente, al cabo de algunas ideas o reflexiones generales, la casa con muy pocos muebles que alquilaron en las proximidades de la plaza algo colonial, donde, por otra parte, estaría el bar con la mesa junto a la vidriera del bar. Nueva alusión al arraigo y a cierto encuadre estático, pero amplificado del regreso, cierta fragmentariedad en todas las cosas más los otros dos mitos insostenibles: calles que se recorrían por primera vez; el espacio si se quiere simultáneo),

al tiempo que se deja entrever una no seguridad en las cosas que *se dicen,* por lo que el tiempo verbal no se mantendrá rigurosamente, sino que fluctuará también entre el presente (tiempo situacional), el condicional (elemento diversificador) y una constante sintaxis disyuntiva, que amplía y deja siempre abierta la posiblidad. La realidad, una vez traspasado el umbral de la ficción y contraído el compromiso con ella, es algo tan poco consistente que cualquier palabra es capaz de destruirla o violentarla; y la unidad del relato se altera o se fragmenta en pequeñas unidades que, a pesar de su total autonomía, han de verse como subordinadas al interés del sistema unitario general.

Yo diría que un libro como *Cómico de la lengua* requiere del lector la aceptación de dos niveles sintácticos, o dos niveles de ordenación de sus elementos (verbales o no): uno general, correspondiente a la estructura de la obra, y otro particular, que es el que se nos propone al abordar la lectura de estas unidades parciales. El discurso se va diluyendo y se encamina hacia lo neutro, hacia la abstracción, o hacia la acumulación de diferentes momentos temporales, que se observan como concomitantes o simultáneos. Es esta fragmentación y dispersión temática, esta especie de inseguridad explicitada insistentemente, lo que lleva al relato hasta un ámbito mucho más amplio, hasta los niveles de la fábula o del misterio. La realidad se desistegra, se nos ofrece en todas sus facetas y no sabremos nunca a cienca cierta cuál es la más *real;* el lector no sabe bien en qué mundo se encuentra, ni con qué personajes entra en contacto; y el anacoluto de la anécdota la dispersa ó la escamotea, con lo que la peripecia central, mínima, pero suficiente, se va convirtiendo en algo creado desde cero, desde la posibilidad de escritura, y nunca desde una postura referencial inmediata. Toda la novela se construye sobre un contrapunto entre la postura del escritor y la del narrador-personaje. Nos movemos en una estructura de narración en la narración, que se corresponde paralelamente con aquella actitud doble: la abs-

tracción y el posibilismo. Mientras Roque Barcia se debate en busca de la exactitud, en busca de un rigor testimonial que no llega a encontrar, el escritor se complace en jugarle una mala pasada escondiéndole o negándole esa seguridad, y haciendo aparecer, acá y allá, la posibilidad de otra cosa, o de que lo que sucede muy bien pudiera suceder de otra manera. Todo, pues, se observará con minucioso interés, con precisión de entomólogo, y a través de tal observación preciosista se llega a descubrir que el ámbito en el que nos movemos, y que aparentemente es una realidad cotidiana, es algo insospechado y fabuloso. Como para la *Alicia,* de Lewis Carroll, atravesar el espejo, palpar la realidad en sus mínimos detalles, nos compensará con la posesión del misterio. Y el espacio que se nos describe será un espacio mágico, dramáticamente tenso, en medio del cual se ven perdidos en su aventura de vivir unos seres que se afanan por conocer inútilmente la razón de su actividad. Nunca sabemos a qué final puede conducirnos esa febril actividad de los personajes. Nos moveremos entre las situaciones abiertas del gerundio, o ante la posibilidad de futuro de los subjuntivos, o nos asaltará la duda a través de disyunciones e interrogaciones. Es más, cuando parece que vamos a salir de ese marasmo múltiple, condicional, subordinado, se nos presentan, inesperadamente, unos elementos gráficos que siguen dejando abierta la posibilidad, sin que conozcamos la reacción exacta o el fin del discurso. Nunca se desembocará en la lógica de las frases principales, sino que siempre se deja un margen, se insiste en las impresiones fluctuantes:

> Se hace todo lo posible por recapitular antes que nada la irrupción, la cuesta del último cerro hacia abajo recién amanecida, por precisar ese cerro, no desde la perspectiva posterior y luctuosa, sino más bien desde la como disponibilidad ignoradora de la primera vez: ruedas sobre ripio y las curvas, declive y estrechez entre la pared de piedra y el vacío literal; también se hace lo humanamente posible por reconstruir la impresión original de los grandes árboles, pueblo de cuarenta y pico de casas y una iglesia...

Néstor Sánchez ha llegado a la conclusión de que la escritura tampoco es un medio rigurosamente seguro de comunicación, y a través de esa misma inseguridad va dejando constancia del desconcierto de unos seres (los que pueblan el relato), que tantean en medio de la oscuridad desnortada, porque lo que ellos tratan de desarrollar en la vida no es una capacidad de posesión material, sino una irrefrenable ansia de conocimiento, un deseo incontenible de entregarse libremen-

te a la creación. Por eso se simultanea la acción y la escritura, sobre todo en ese personaje principal que se debate dramáticamente por encontrar la expresión exacta para toda esa peripecia suya. Y la escritura será el único elemento que matice con precisión todo el desarrollo argumental, para acabar dispersándose en el confluir multiplicado de los diferentes niveles de la narración.

No se puede dejar de hablar, ante una actitud como la de Néstor Sánchez, de la importancia del humor. Un humor que no es, naturalmente, una comicidad simplista, sino una especie de sentido lúdico frente a la escritura (el título de la novela, por otra parte, es bien explícito). Néstor Sánchez se complace en descomponer el lenguaje, en desmontar el orden gramatical lógico y en perpetrar la burla del lenguaje académico a través de los juegos de palabras, o de la creación de términos nuevos y sorprendentes, o por medio de la utilización dislocada de algún prefijo. Toda la obra es, pues, el testimonio más evidente de las carencias del lenguaje para desarrollarse unilateralmente; el testimonio de la imprescindible pérdida de respeto a la palabra. La palabra convencional no sirve, ha perdido todo su valor dogmático, y lo único que queda como posibilidad viable es la capacidad de la acción para cristalizar en la materia verbal desde perspectivas diferentes y simultáneas; la posibilidad que tiene la acción de suceder más allá de los límites de la novela tradicional. Néstor Sánchez ha traspasado la frontera de los dominios de la novela como género convencional, y se familiariza con el ámbito de lo posible, de lo fabuloso o de lo mágico. La novela, que ya no se sustenta en sus leyes, no se llegará a revelar adecuadamente hasta que no nos movamos en ese nuevo espacio y ese nuevo tiempo de la ficción; hasta que no nos entreguemos a la aventura de reencontrarnos y reconocernos en su laberinto.

Dos cuestiones pueden plantearse ante una lectura así. En primer lugar, si una obra como ésta puede identificarse con el resto de la novela hispanoamericana. Yo no sé si esto de la novela de Hispanoamérica hay que seguirlo pensando como un fenómeno uniforme, con sus reglas rigurosas y sus condicionantes específicos. Lo que me parece que debe ser imprescindible es prestar atención y saber hasta dónde esos escritores y sus obras ofrecen una capacidad de revulsivo frente al lenguaje tradicional, o, lo que puede ser lo mismo, de qué forma la obra de estos escritores se llena de una capacidad de descubrimiento de la identidad expresiva, de lo que la palabra puede dar de sí por encima de formas y géneros implantados. En una palabra: cómo los narradores de la América de habla hispana han encontrado posibilidades de enriquecimiento en el castellano litera-

rio, porque es la lengua —al margen de localismos más o menos abarcadores— lo que en definitiva debe importarnos. Y no precisamente como lastre o carga muerta, sino como capacidad viva y eficaz. Bien es verdad que esto no se llegará a conseguir del todo mientras el escritor no se dé cuenta de lo necesario que resulta plantear una nueva relación entre él y la lengua que utiliza, y entre su obra y el lector.

En segundo lugar, sé que muchos lectores (y algunos críticos) hablarán de la incapacidad que novelas como las de Néstor Sánchez tienen de llegar a un público más amplio; de que nos enfrentamos a una literatura elitista y muy limitada. Amplio debate requeriría una cuestión como ésta, no precisamente inédita entre la crítica habitual. Yo diría que, además de la enorme riqueza que estas búsquedas aportan al lenguaje literario, hemos de fijarnos en que no se apartan —como pudiera parecer— del rigor testimonial necesario. Rigor testimonial que pone en cuestión, precisamente, la falacia de la palabra y la inútil e inoperante reiteración de determinados esquemas de ficción literaria.

La obra de Néstor Sánchez ha ido adquiriendo tal unidad y coherencia que difícilmente podremos separar unas novelas de las otras. *Cómico de la lengua* no es una excepción: se trata de un paso más en la búsqueda de salidas del laberinto agobiante que el escritor tiene en torno suyo; un nuevo y decidido reto al lector y a la lengua. En ello se cifra la intención primera del trabajo de este escritor argentino radicado en París, y cuya vocación cinematográfica ha ido incidiendo de forma notoriamente manifiesta en su mundo literario. Palabra e imagen ofrecen en esta su última novela un proceso de ósmosis muy sugestivo. Porque no se trata de una novela visual, simplemente montada sobre imágenes, sino de una actitud indagadora sobre la textura de la realidad y la capacidad física y expresiva de la lengua.

Soy el primero en reconocer que la novela de Néstor Sánchez, y no sólo esta novela, es bien difícil; que necesita un proceso de iniciación y que exige una especial predisposición por parte del lector, incluso del lector avezado. Pero también soy consciente de que, una vez cruzados los límites, tenemos que arriesgarnos a andar sin los apoyos habituales. Y del riesgo y de la aventura es desde donde únicamente podrá surgir la pureza de la ficción novelesca. A la búsqueda de esta pureza se ha entregado obsesiva e íntegramente Néstor Sánchez; acompañarlo es una sugestiva incitación a la que no debemos resistirnos.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA. Tenerife).*

NOTAS SOBRE CINE

DOMINIQUE FANNE: *François Truffaut.* Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, 228 pp.

La obra cinematográfica de François Truffaut resulta altamente personal en virtud del tono autobiográfico de una gran parte de sus películas y por el hecho, como ha señalado en más de una entrevista, de encontrar grandes dificultades para rodar situaciones que no conoce, que no ha vivido; pero, debido a la muy desigual acogida tributada por el público a sus trabajos, producidos en su mayoría por su marca «Les films du carousse», ha debido alternar la realización de aquellas obras que siente una necesidad vital de hacer con aquellas otras que dirige por razones puramente comerciales, tratando de emular a su admirado Alfred Hitchcock y en las que únicamente se plantea la resolución de problemas narrativos. El primer grupo está constituido por *Les quatre cent coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1961), *La peau douce* (1964), *Baiser voles* (1968), *L'enfant sauvage* (1969), *Domicile conjugal* (1970) y *Les deux anglaises et le continent* (1971); y el segundo, por *Farenheit 451* (1966) y *La mariée était en noir* (1967), realizadas a continuación del fracaso comercial de *La peau douce. La sirène du Mississipi* (1969), dirigida para poder financiar *L'enfant sauvage*, y *Une belle fille comme moi* (1972) y *La nuit américain* (1973), hechas tras el fracaso económico de *Les deux anglaises et le continent.* Aunque, como es lógico, las que constituyen el primer grupo son mucho mejores que las del segundo, hay veces que no es así, y *La mariée était en noir* y *La sirène du Mississipi* son películas mucho más logradas que *Domicile conjugal.*

Todo esto unido al muy particular interés de muchas de las películas de Truffaut, hace que un estudio sobre su obra deba estar basado en un minucioso análisis de cada una de ellas que permita exponer la forma de estas oscilaciones y adentrarse en el conocimiento de la personalidad de su realizador, que, además, también puede ser estudiada en las vertientes de crítico cinematográfico, productor de las películas de otros realizadores, principal componente del movimiento «Nouvelle vague» y figura trascendental del actual cine francés.

El muy irregular trabajo de Dominique Fanne, que comienza con una exposición de los gustos de Truffaut como crítico cinematográfico, para pasar al análisis de los elementos que se repiten en su

obra, como si estuviese constituida por una única y homogénea película, y acaba con el estudio de cada una de ellas —excepto las dos últimas, realizadas con posterioridad a la publicación del trabajo—, tiene como principales fallos una desmesurada admiración por Truffaut, que le impide apreciar los errores cometidos, y el plantearse el análisis de su obra como demostración de una tesis ramplona, vulgar y previamente determinada, según la cual la obra de Truffaut se centra en el universo infantil y se desplaza del pesimismo de *Les quatre cent coups* a la euforia de *Domicile conjugal*. Pero esta tesis resulta tan falsa y forzada que, cuando, en las últimas páginas, Dominique Fanne se ve obligada a añadir su opinión sobre *Les deux anglaises et le continent*, finalizada mientras escribía su trabajo, sólo puede hacer un superficialísimo análisis, indicar que la ha visto sólo dos veces, y en período de elaboración, y llegar a sugerir que no entra en el artificioso esquema creado por ella.

Este libro, deficientemente traducido, plagado de erratas, que se complementa con algunas fotografías mal reproducidas, dos entrevistas que tratan de suplir la antigüedad del texto original, una minuciosa biofilmografía y una lista de documentos escritos, sonoros y televisivos aparecidos en francés sobre Truffaut, es el ejemplo perfecto de la obra cuya traducción resulta incomprensible, pues, dada la poca calidad del original, si el editor tenía interés en publicar un estudio sobre François Truffaut, debería habérselo encargado a algún crítico cinematográfico español, que, sin la menor duda, hubiera realizado un trabajo mejor, dado que la casi totalidad de sus películas se han estrenado en nuestro país y que resulta bastante fácil volverlas a ver.—*A. M. T.*

JOSE FERRATER MORA: *Cine sin filosofías*. Temas de arte. Esti Arte Ediciones, Madrid, 1974, 181 pp.

Ampliamente conocido por sus trabajos sobre filosofía, José Ferrater Mora nace en Barcelona en 1912 y, desde 1947, da clases de filosofía en Bryn Mawr College, Pensylvania, USA; se siente atraído por el cine hacia 1969 y comienza una continuada actividad que le lleva a escribir, producir, fotografiar, dirigir y montar diez películas en 16 milímetros, con unas duraciones que oscilan entre los ocho y los sesenta y seis minutos.

El hecho tiene interés, a un primer nivel, en la medida de la escasa o nula atención que los intelectuales españoles han prestado,

y prestan, al cine, y en segundo grado, porque, aunque ha sido en Estados Unidos donde ha nacido su atracción y donde ha realizado la casi totalidad de su producción, en lugar de acercarse a cualquiera de las muchas variantes del movimiento «Underground», ha preferido permanecer más cerca del «amateurismo catalán» y, por último, en la medida en que a la hora de publicar los guiones de sus películas ha decidido novelarlos.

Cine sin filosofías se compone de una presentación, excesivamente escurridiza, de Angel Sánchez Harguindey, una introducción del autor, los guiones novelados de sus diez películas, una selección de fotografías correspondientes a las más destacadas escenas y una serie de comentarios técnicos escritos entre el propio autor y Manuel García Barrio. Cada guión va precedido de una corta introducción, donde Ferrater Mora explica, analiza y subraya el mensaje que pretende trasmitir con la película en cuestión, incluso en los casos en que es inexistente o de una excesiva claridad.

Una curiosa teoría sobre aquello que debe ser un guión —... una contrapartida verbal, y especialmente literaria, de las películas..., no están destinados a sustituir a las películas, pero pueden ser por lo menos inteligibles y, sobre todo, «legibles», independientemente de ellas... he procurado que los guiones se mantuviesen en pie por sí mismos... (p. 25)— le lleva, aparte de a una minuciosa descripción de la música utilizada, a una narración de este tipo: «Cada uno de los personajes aparece a un extremo de la pantalla, a derecha e izquierda, respectivamente, sin que se vea al otro. La habitación está partida como por una valla; en un momento, la imagen de la pantalla queda cortada exactamente por el medio, arrinconando más aún las imágenes, confinando cada una de ellas en su propio mundo» (p. 132); y a extremos como el siguiente: «... desata la cinta para ver el regalo... ¿Qué contendrá la caja? (No se sabe, porque no se muestra el momento de abrirla; después de todo estaba vacía)» (p. 39).

Como indica rotundamente el título, y luego el autor subraya en la «Introducción» (p. 18), hay un claro propósito de separar sus actividades filosóficas y cinematográficas. La prosperidad económica norteamericana le ha permitido adquirir una amplia serie de aparatos cinematográficos, la mayoría de los cuales son minuciosamente detallados en la parte titulada «Aspectos y comentarios técnicos». El interés por realizar las películas parece que proviene, no de querer experimentar un desconocido sistema narrativo, sino para comprobar el correcto funcionamiento de sus aparatos, como prueban la multitud de referencias, no a la técnica narrativa, sino a la tecnología de

los aparatos; y la «novelación» de los guiones para su publicación parece ser la única forma de dar consistencia a unas ideas que no la tenían ni como películas ni como guiones.

Lo peor del presente volumen, dejando a un lado la serie de consideraciones a que puede dar lugar, es que da una idea falsa de lo que, en realidad, son las películas de José Ferrater Mora, pues, mientras se puede llegar a comprender la pretenciosidad e inadecuación de *A hero of our time* (1969), resulta imposible saber que *Everydayness* (1970) es una interesante descripción, con una serie de detalles dignos de un gran cineasta, de la vida cotidiana de una joven pareja norteamericana, dado que, en el traspaso de película a guión publicado, la desvirtuación llega a tales extremos que, por ejemplo, en ningún lugar se dice que están habladas en inglés y la mayoría hayan sido rodadas en Estados Unidos.—*A. M. T.*

ENRIQUE BRASQ: *Carlos Saura, introducción incompleta.* Taller Dos. Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974, 346 pp.

La bibliografía sobre el tema del cine español, en cualquiera de sus variados aspectos, es tan reducida que el hecho de aparecer un grueso volumen dedicado al estudio de la obra de Carlos Saura puede parecer desproporcionado cuando, por poner un ejemplo idóneo, a la obra de Luis G. Berlanga tan sólo se le ha dedicado un librito mínimo (1), publicado hace bastantes años. Pero por ello no se deben poner objeciones a este libro, sino, por el contrario, señalar su aparición y desear que tenga el éxito suficiente para que los editores dejen de publicar traducciones, con mayor o menor interés, y dediquen más atención a la edición de originales de autores españoles sobre el tema del cine español.

El estudio de la obra de un realizador cinematográfico puede hacerse por muy variados caminos, pues, más que la de un escritor o un pintor, por ejemplo, al intervenir en ella una serie de personas y constituir un producto industrial, ofrece un número aún mayor de posibilidades. Enrique Brasó, conocido por su actividad como crítico cinematográfico en las revistas especializadas *Griffith* y *Nuevos Fotogramas* y en el semanario *Revista Europa*, en *Carlos Saura, introducción incompleta* ha elegido, de las múltiples posibilidades que tenía de estudiar la obra de uno de los realizadores españoles actualmente más conocido, analizarla como si fuese un ser vivo que, año tras año, película tras película, va creciendo, va evolucionando.

(1) José María Pérez Lozano: *Berlanga.* Colección «Visor», Editorial Visor, Madrid, 1958.

En su doble vertiente —el estudio de cada película se compone de un minucioso estudio de la misma y de una confrontación verbal con el realizador, en la cual se confirman las tesis expuestas con anterioridad—, Brasó, ayudado por el propio Saura, describe cómo el realismo de *Los golfos* (1959), tras el intento frustrado de conseguir un cine épico en *Llanto por un bandido* (1963) y el esquematismo de *La caza* (1965), da lugar a *Peppermint frappé* (1967), su primera película importante, y, tras el bache de *Stress es tres, tres* (1968), a *La madriguera* (1969), su segunda película importante, para continuar su particular camino con el desarrollo de su temática, que supone *El jardín de las delicias* (1970), hasta llegar a *Ana y los lobos* (1972), como diferentes reflejos de un cuerpo en crecimiento que, aunque cada vez más enriquecido, siempre se puede reducir a un mismo esqueleto. A este nivel el libro es modélico e incluso resulta plenamente adecuado que, en el tiempo transcurrido entre su redacción y su publicación, el ser, una vez más, haya crecido, se haya transformado y exista de él un nuevo reflejo, *La prima Angélica* (1973), que no es analizado.

Pero esta posibilidad, dadas las proporciones de la obra, resulta demasiado cerrada en sí misma, no sólo por abandonar otras con igual o mayor interés —su evolución estilística y el análisis de sus muy peculiares formas de trabajar—, sino, muy en especial, por no continuar la línea trazada en el análisis de *Los golfos*. Mientras esta película no sólo se estudia en cuanto parte de la obra de Carlos Saura, sino también en cuanto supone la aparición en nuestro país de un «nuevo cine», como fenómeno que por estas mismas fechas comienza a darse en la mayoría de los países productores, y luego se exponen las dificultades de Saura para continuar su trabajo en cuanto que la existencia de un «nuevo cine» queda rota por el problema *Viridiana* (2), posteriormente sólo se tienen en cuenta las condiciones exteriores al hablar de *Llanto por un bandido* y, en menor medida, de *Stress es tres, tres*, y se silencian de forma total al tratar de las restantes cuando, por ejemplo, es vital la política de García Escudero para crear artificialmente un «nuevo cine español» en relación con *La caza* y la presencia de Geraldine Chaplin en la cabecera de reparto de la mayoría de sus restantes obras.

Para que el libro alcanzase una profundidad total falta un análisis, desde fuera, de las circunstancias que han hecho que el estilo realista de *Los golfos* se transforme, en la medida en que las otras

(2) Véase «Revisión crítica del llamado 'nuevo cine español'», Augusto M. Torres y Manuel P. Estremera, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, junio 1969.

posibles soluciones se han ido haciendo inviables, en el estilo parabólico de *Ana y los lobos*, y también de las razones por las cuales, mientras la primera constituye un fracaso económico, significando un callejón sin salida, la última es un éxito y marca el camino a seguir; pero, como el autor explica minuciosamente en la introducción, lo que le ha interesado al enfrentarse con la obra de Carlos Saura es el estudio de ella en su totalidad; por eso el subtítulo de «introducción incompleta», y esto es lo que, con gran perfección, ha realizado.

La primera parte del libro, desde cualquier punto de vista, es mucho más interesante que la segunda, no sólo, como ha quedado señalado, porque en ella se da una mayor cantidad de información, sino porque, especialmente por el tiempo transcurrido, la visión de las distintas películas resulta totalmente desapasionada y, muy en especial, porque la entrevista, teñida con unas tonalidades ligeramente nostálgicas, tiene una viveza y una fuerza que posteriormente se llega a perder hasta desaparecer. En la segunda parte resulta desproporcionada, en comparación con la exactitud de los juicios anteriormente emitidos, la visión de *El jardín de las delicias*, película demasiado ambiciosa en comparación con los resultados obtenidos, donde la personalidad del protagonista queda excesivamente abocetada y, por falta de una mayor viveza en el sentido del humor aplicado, tanto su estilo como su estructura engranan con dificultad; así como la de *Ana y los lobos*, continuadora de las variantes introducidas en la anterior, donde, si las dificultades estilísticas y estructurales se han conseguido salvar, existe un esquematismo de base tan perjudicial como el que tenía *La caza*.

La obra se completa con una minuciosa filmografía, una casi exhaustiva bibliografía y una abundante cantidad de fotografías, tanto del propio Saura como de sus películas. En cuanto a estas últimas hay que señalar que, en un buen número de ocasiones, Ruiz Anchía y Rodrigo Alemán, tratando de realizar, sin duda, un diseño moderno en lugar de limitarse a ordenar el texto y las fotografías, se han lanzado a realizar con éstas una serie de grafismos, a base de trucarlas, reducir o ampliar diversas zonas e incluso superponerlas, que destruyen por completo la razón por la cual un libro sobre cine debe estar plagado de fotografías, pues, tal como se han reproducido, dan una idea completamente equivocada de la forma en que está realizado el plano, la escena y la película a la cual corresponden.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, núm. 1. MADRID-4).*

LEOPOLDO MARIA PANERO: *Teoría*. Editorial Lumen. Colección Palabra Menor.

La plenitud de lo imprevisible en algunas ocasiones nos da la impresión de servirse de las sombras movedizas de una realidad cambiante y configuradora. Un significado impreciso y de doble fondo pareca brindarnos como inevitable tentación la sórdida elección entre el suicidio o la huida —la huida del suicidio, desde luego— o la salvación, que no será sino la convivencia con la realidad espectral de nuestros miedos. Miedos calibrados por un orden embusteramente imperecedero. Ahora bien, ¿apuntan hacia esa realidad las intenciones expresivas de Panero (Leopoldo María), que «nació hace algunos años con motivo de una facción más amplia aún y más burda que llamóse "generación", ficción esta última a la que dio pie José María Castellet con su antología de presuntos infames, llamada novísimos»? La autopresentación o autojustificación que cierra su libro y que hemos citado en una mínima parte, ¿es el resultado de la experiencia en que la voz del poeta experimenta esa caída vertical en la sorpresa de su propio eco transmutado en imágenes de valores sucesivos y cambiantes? Vamos a suponer que sí, que esta doble lucidez de penumbra y reconciliación con nuestros rostros secretos y fantasmas es la fuerza que polariza sus poemas. Se nos hace necesario suponer todo esto, aunque la verdad no sea sino el lino en que tratemos de configurar nuestra propia capacidad de fabulación que nos permita vislumbrar con una «imbécil laboriosidad por encima de la máscara caída en el asfalto» el trasfondo de auténtica capacidad de riesgo en la poesía de Panero.

Una de las características que surgen de los poemas de *Teoría* es el electrizante fondo que existe como logro en las experiencias de la música «pop», que reflotó para la poesía una mítica y una mística en que tuvieron cabida desde los personajes del transparenta mundo de las maravillas de Carroll hasta los fantasmales demonios del arte oriental, y que se hizo búsqueda casi suicida por dotar de una nueva forma confesional a la poesía y que halló sus más fervientes seguidores en los jóvenes poetas ingleses y norteamericanos. Esta misma actitud parece haber sido asumida por Panero en su último libro:

Hay que conquistar la desesperación
más intransigente
para llegar a las formas más puras y más vacías
para construir nuestro castillo

Se hace presente en sus poemas el deseo de quemar, en etapas sucesivas y vertiginosas, todos los impulsos que han producido el salto mágico de la palabra en su libre ritmo de valor asociativo; un sentido de la libertad procurado por el encuentro con los espectros de la realidad emergiendo en un mundo alucinado por los estímulos de la droga. Partiendo del medio para el logro de la experiencia: la forma del viaje liberador de trabas sensoriales, la experiencia poética de Panero en este sentido parece ser nueva entre nosotros. Pocos son los libros de poesía en que la forma de búsqueda se encuentre puesta de manifiesto con una vehemencia tan directa:

pero la noche seguía su curso
y en la noche escuché tu brazo
correcto y silencioso,
señora
que en la noche juegas
hermosísima dame
un blanco juego (Hermosísima dama
serena y afligida)

No cabe duda de que la búsqueda de Panero se inscribe en el círculo de tiza en que el riesgo es sumido como experiencia. La quiebra de una realidad por otra es la forma en que se pretende el acercamiento a un clima revelador que transforme el sentido del lenguaje. Nada pudo parecer más expectante para Panero en este sentido de ruptura de las coordenadas temporales de la expresión que las experiencias rítmicas llevadas a cabo por los Rolling Stones, los cuales han pretendido el salto creador condicionando la percepción a una gama cada vez más enriquecedora en los filudos bordes del delirio provocado. Esto queda claramente expresado en el título y el tema que encierra el poema que hemos citado antes. Lo poético no pretende ser el poema, sino su certeza de fugaces deslumbramientos en que se unen en una sola capacidad de hallazgo la libertad y su doble imagen de ficción: el sortilegio de las palabras dotadas de una supuesta demencia de signos en movimiento. Abismado dejarse hundir en la penumbra no del sueño, sino en la húmeda realidad de sus espejos convergentes.

Está claro que en este libro el propósito de Panero es trazar un laberinto con su propio lenguaje a la sombre de las palabras, las cuales parecen haber sido condicionadas a una lúdica certidumbre, a una «ceremonia alquímica» en que los hallazgos sean la violación del espacio con el rostro de ajenos u olvidados signos. Esta ruptura, puesta de manifiesto por una doble o triple vertiente de sonidos y

grafismos que descomponen la imagen inmediata del poema en varios signos significantes idiomáticos, no es nuevo ni lo más personal de la poesía de Panero —ha sido hecho desde Pound a Hinostroza, para citar los más conocidos en lengua española—, pero lo que caracteriza a la poesía de Panero es la aparente gratuidad que trata de dar a los elementos que usa. Ante este hecho cabe preguntarse: ¿es esta aparente gratuidad la trampa a los pies de la horca, en la cual se quiere precipitar al lector-verdugo (posible lector y posible verdugo) en la oscura cerrazón del instituido mundo fantasmal de estos poemas? La incertidumbre parece ser el terreno que transitamos en este libro de Panero. Todo puede estar condicionado a epatar, como todo puede ser la más veraz forma de entrega poética. Pero éste es un riesgo que corremos continuamente los que nos enfrentamos a un libro de poesía, y los riesgos son para ser asumidos.

En la agresividad de este libro de Panero puede no estar exenta la actitud del que se sabe hijo de una realidad que ha abandonado y a la que puede volver lleno de arrepentidos y prometedores sonetos de buenas costumbres. Los años suelen desgastar la tensión de los impulsos. Este es otro de los riesgos siempre latentes, y que en el caso específico de la poesía de L. M. Panero, esperamos sea la continuidad de su búsqueda expresiva.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, 3.° B. MADRID-16).*

APROXIMACION A MAX AUB

De la diáspora intelectual y literaria española creada a partir de la guerra civil, una de las figuras de más talla y más injustamente relegadas es sin duda Max Aub. En su persona se reúnen un conjunto de notas que le sitúan en un plano poco frecuentado por el escritor español de todas las épocas: *a)* Sólida y diversificada formación cultural, de carácter genuinamente universitario, hecho que se agrava por la circunstancia de no haber pasado Aub por la Universidad, y que nos proporciona un saludable contrapunto igualmente distante del mediocre autodidactismo y la momificada y docta erudición. *b)* Un espectro sensible particularmente rico, y una retina privilegiada, que actúa a modo de película virgen y banda magnética, resultando el conjunto como algo próximo a una espiritual antinevera, donde los acontecimientos quedan preservados de su fatal degradación, no por el frío, sino en virtud del mantenimiento de una elevada temperatura emocional. *c)* Generosidad; es decir, capacidad para desdoblarse y

asumir las existencias siempre contradictorias de las múltiples posibilidades de Max Aub de ser Max Aub.

Ignacio Soldevila ha consumido muchas horas leyendo, releyendo, analizando e interpretando la obra narrativa aubiana. Dejando a un lado su extensa producción teatral, que merecería un estudio aparte y aguarda (¿hasta cuándo?) una valerosa iniciativa que la devuelva a su medio propio, el estudio de Soldevila (1) es la aportación más completa que poseemos para el conocimiento del autor de *Campo de sangre.*

Toda obra de valoración crítica de un escritor, cualquiera que sea el método seguido, tiene antes de su aparición un terreno más o menos abonado, donde puede germinar fácilmente o, por el contrario, ahogarse en un ambiente estéril y poco oxigenado. Max Aub fue durante muchos años un nombre exótico, cuando no un ausente, en los manuales de literatura que nos sirvieron para no aprender literatura. Y el panorama no parece haber cambiado gran cosa. En estas circunstancias tan poco favorables para una adecuada receptividad, tanto en calidad como en cantidad, sorprende un poco la intención del autor sobre la primera parte del libro, dedicado a un resumen argumental exhaustivo de las obras de Aub: «No se justifica la presencia de estas visiones argumentales y panorámicas por la existencia de un hipotético lector que hubiese tenido la ocurrencia de emprender la lectura del presente estudio sin haber sido antes asiduo y atento lector de la obra narrativa completa de Max Aub. De darse tal caso, le advertimos honestamente y de antemano que perdería más que medianamente su tiempo en nuestra lectura si no la hiciera preceder por la que es causa de nuestros trabajos» (p. 41). Intención sumamente loable y, en estricto rigor intelectual, la única posible para afrontar la lectura de una obra de este tipo; pero, por la misma razón, igualmente problemática. En el caso de Max Aub se convierte casi en prohibitiva, pues reduciría el uso del libro en cuestión a la privilegiada minoría susceptible de ser asidua y atenta lectora de la obra narrativa completa de Max Aub. No obstante, creemos que el trabajo de Ignacio Soldevila no está destinado a una clandestinidad cultural y puede tener un lector menos informado que el aconsejado por el autor, sin mucho tiempo que perder, pero con el deseo de conectar con nuestro pasado más inmediato.

Sin entrar muy de lleno en el problema de las relaciones del escritor con su obra, es evidente que éstas vienen determinadas en

(1) Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).* Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1973, 433 págs. más Indice de temas y personajes, y bibliografía.

ocasiones por la fuerza de los acontecimientos, y para un hombre deseoso de seguir vivo en el tiempo y el espacio, la honestidad de la elección, siempre inevitable, no hace referencia ya a una esfera estéticamente deshumanizada, sino a la realidad existencial, que no admite espectadores (2).

Las novelas de Max Aub que componen el «Laberinto» pueden considerarse únicamente como un testimonio de la guerra civil, que no disimula sus preferencias, y como tal caen de lleno en la servidumbre temporal de la obra literaria. Agrandando el objetivo, encontramos en ellas un titánico esfuerzo del hombre colectivo aubiano para conseguir, primero, la justificación de sus acciones concretas en el complejo mundo de la guerra y la posguerra, y, segundo, una comunicación profunda con aquellos que participan del mismo destino. De estos dos movimientos elementales que se van interpretando según un proceso dialéctico, surge un afán de esclarecimiento total del mundo que, si bien atisba un motivo para la esperanza en el progreso del espíritu, se deja también envolver por un fatalismo cíclico de la historia, que convierte los gestos en relleno de los mismos moldes de antaño. Vino nuevo en odres viejos.

Los personajes de Aub recorren todas las escalas sociales, culturales y políticas. Algunos están atrapados, borrosamente atrapados, en un juego paralelo al literario, el histórico, y que el escritor incluye libremente en su obra. Son Azaña, Besteiro, Casado, Lerroux, Miaja, Negrín... Con ellos no hay posibles sorpresas, son los signos externos que dan cuenta del movimiento de una máquina mucho más complicada. Cuando los espejos no son los de la política, nos encontramos, paradójicamente, con nombres que además son hombres: Vicente Dalmases, Julián Templado, Víctor Terrazas, Antonio Ferrís, Rosa María, Asunción, Gaspar Requena, Paulino Cuartero, Fidel Muñoz, y aquí seguiría una larga lista. Son estos personajes «novelescos» los que se interrogan y tratan de inquirir una certeza para orientarse en el laberinto. El compromiso político, las armas en la mano, los bombardeos, la observación pretendidamente imparcial, la amistad y el amor siempre decepcionantes, son posibles salidas que van ensayando sin que en ningún momento tengan razón suficiente para creer que han dado con la clave. En cualquier caso, la muerte, el suicidio o el asesinato ponen término a una vía. Pero el clamor no desciende.

(2) Recogemos la observación de Ignacio Soldevila en torno al concepto de deshumanización, de ascendencia orteguiana, que es aclarado con menos ambigüedad por el de desolidarización, para no crear una oposición en un plano semántico amplio entre deshumanización y antropomorfismo, que se dan conjuntamente (p. 28).

El «Laberinto» de Aub es una casa de los espejos. Casa mágica, como la de Knossos, y en la que no hay más hilo de Ariadna que el recuerdo de una tragedia vivida, ni más minotauro que el toro de fuego de Viver, reliquia de los ritos solares de las antiguas civilizaciones mediterráneas (p. 415).

Naturalmente, el hombre Max Aub no se agota en el escritor conmocionado ante el espectáculo de la guerra, que pone un cerco insoslayable al grueso de su producción novelística. Obras como *Luis Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campanals* ilustran perfectamente la facilidad de Aub para tomar distancias respecto de sí mismo y analizar la figura del hombre que quiere trascenderse en una literatura desprovista de raíces, y a través de una mujer indiferente, su trasunto; y para crear un universo literario en el que las interferencias del mundo supuestamente objetivo se solapan inadvertidamente con la ficción creadora, que a fin de cuentas resulta indiscernible de esa otra ficción que llamamos realidad.—*JUAN LUIS LLACER (Doctor Federico Rubio, 52. MADRID).*